

Kunsttechnische Bücherei

Aquarell-
malerei

Anleitung zur Aquarellmalerei

von George Barret, Mitglied der Gesellschaft der painters in water colours in London. Zum Selbstunterricht für Dilettanten und Künstler. Achte, nach dem Leitfaden von Leonidas Clint Mills in freier Benutzung vermehrte u. verbesserte Aufl. von D. Straßner 8°, XI und 86 Seiten. Geheftet M. 1.20.

Jaennickes Handbuch der Aquarellmalerei

siebente Auflage. Völlig neu bearbeitet von Franz Sales Meyer Professor der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit 10 Aquarell-Vorlagen und 21 Abbildungen im Text, sowie 3 Tafeln mit Original-Farbauffstrichen u. 2 Aquarellpapiermustern. 8°, XII und 240 Seiten. Geheftet M. 5.— In feinem Ganzleinenband M. 6.—. □

„Es mögen an die zwanzig Jahre her sein, da begegnete mir zum erstenmal Jaennickes Handbuch. Ich weiß, daß ich aus dem Wert großen Nutzen gezogen hatte und es auch in der Folge weiter empfahl. Es ist auf Landschaft und Architektur besondere Rücksicht genommen, wobei auch die künstlerische Seite zu ihrem Rechte gelangt.“ Intern. Revue für Kunst.

Ölmalerei

Anleitung zur Landschaftsmalerei

in Öl nach der Natur von Alfred Clint. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von D. Straßner. 8°, VIII und 45 Seiten. Geheftet M. —.75. □

Anleitung zur Ölmalerei

von H. S. Templeton. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von D. Straßner. 2. Auflage. 8°, VIII und 51 Seiten. Geheftet M. 1.20. □

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Kunsttechnische Bücherei

Ölmalerei

Handbuch der Ölmalerei nach dem heutigen Standpunkt. Von Friedrich Jaennicke. I. Teil: Landschaft, Marine und Architektur. 7. Aufl. 8°, VII u. 266 Seiten. Geheft. M. 4.50. In Ganzleinenband M. 5.—. II. Teil: Figur, Porträt, Historienbild und Genre, Tier-, Blumen-, Fruchtstück und Stilleben. 8°, 166 Seiten. Geheftet M. 3.50. In Ganzleinenband M. 4.—. □

„Die sechste Auflage dieses Werks ist in seiner Grundtendenz, dem praktischen Gebrauche zu dienen, den vorhergehenden Auflagen treu geblieben. Aber fast auf jeder Seite sind, sowohl im theoretischen wie im praktischen Teil, entsprechende Ergänzungen und Verbesserungen vorgenommen worden, so daß es wohl kaum eine sich auf die Praxis der Ölmalerei beziehende Frage gibt, die hier nicht eine treffende Beantwortung findet. Dabei ist aber auch für die weitere Ausbildung des Lesers nach der ästhetischen Seite hin weitgehende Sorge getragen. Sehr beachtenswert sind auch die einzelnen Abschnitte der Einleitung, die sich mit der Öltechnik im allgemeinen, mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei, dem Dilettantismus, Talent und Genie befassen.“ S. P.
Monatsberichte über Kunst- u. Kunstwissenschaft.

Tempera-
malerei

Kurze Anleitung zur Tempera- und Pastelltechnik, Gobelin- und Fächermalerei (einschließlich der Malerei auf Seide), sowie zum Übermalen von Photographien von Friedrich Jaennicke. 8°, VIII und 46 Seiten. Geheftet M. 1.20. □

„In knappen Umrissen unterrichtet das Büchlein über die genannten Malweisen, ihre Eigentümlichkeiten und Vorzüge, gibt wertvolle praktische Winke, in den einleitenden Sätzen auch kurze historische Hinweise und wird daher von allen jenen, welche ihre Mußestunden der Pflege der Liebhaberkünste widmen, mit Nutzen zu Rate gezogen werden.“
Mitteilungen des Nöhr. Gewerbe-Museums, Brünn.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen a. N.

Kunsttechnische Bücherei

Glasmalerei

Handbuch der Glasmalerei, zugleich Anleitung für Kunstfreunde zur Beurteilung von Glasmalereien von Fr. Jaennicke. 2. Auflage, 8°, VIII und 299 Seiten mit 31 Abbildungen. Geheftet M. 4.50. In Ganzleinenband M. 5.—. □

„Gleich den früheren Malbüchern des Verfassers, bildet auch diese Schrift in erster Linie einen auf eigener Praxis beruhenden technischen Leitfaden. Ihren weiteren Zweck, für Kunstfreunde eine Anleitung zur Beurteilung von Glasmalereien zu geben, erfüllt sie in ergiebigem Maße, indem sie sowohl hinsichtlich des für Glasmalerei so wichtigen Kapitels der Farbentheorie, wie der Darlegung der verschiedenen und modernen technischen Verfahrungsweisen alles irgendwie Wissenswerte zur Sprache bringt.“ Deutsche Literatur-Zeitung.

Farben-
harmonie

Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Kontrast in ihrer Anwendung in der Malerei, in der dekorativen Kunst, bei der Ausschmückung der Wohnräume, sowie in Kostüm und Toilette. Nach E. Chevreul gänzlich umgearbeitet von Fr. Jaennicke. 3. Aufl. 8°, VI u. 208 Seiten mit 4 Tafeln. Geheftet M. 4.50. In mehrfarbigem Einband M. 5.—. □

„Denkende Künstler und Kunstgewerbler werden in Jaennickens Farbenharmonie einen anregenden, sehr förderlichen Berater schätzen. Aber ich meine, das Buch sollte in keinem Hause fehlen, dessen künstlerischer Geist nicht nur nach den angekauften Gegenständen, sondern auch nach der Harmonie der Farben beurteilt werden will.“ Kunst für Alle.

„Das Büchlein ist gemeinverständlich geschrieben und verdient viel gekauft und studiert zu werden, was uns um so nötiger erscheint, als in letzter Zeit das Studium der Farbenharmonie sehr vernachlässigt wurde. Es sei noch erwähnt, daß vorstehend besprochenes Büchlein sehr geschmackvoll gebunden ist und eine Zierde jeder Bibliothek bildet.“

Deutsche Malerzeitung.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Handbuch der Aquarellmalerei



751.42 vW
J179j
250

Jaennickes Handbuch der Aquarellmalerei

Siebente Auflage

Völlig neu bearbeitet von

Franz Sales Meyer

Professor der Kunstgewerbeschule
Karlsruhe.

Mit 10 Aquarell-Vorlagen und
21 Abbildungen im Text, sowie
3 Tafeln mit Original-Farbauf-
strichen u. 2 Aquarellpapiermustern



1913

Eßlingen a. N.

Paul Neff Verlag (Max Schreiber)

Buchdruckerei F. & W. Mayer, Eßlingen.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Jaennicke's Handbuch der Aquarellmalerei erscheint in der siebenten Auflage. Das Werk ist bei diesem Anlaß neu geschrieben. Hinzu gekommen sind Farbendrucktafeln, Textillustrationen, Pigment- und Papierproben. Eine neue Jacke gefällt stets besser, als die geflickte alte, wenn das Zeug auch weniger gut sein sollte.


Die vielen Angaben über das Mischen der Töne finden sich nicht mehr vor. Wer für jeden Ton ein Rezept braucht, der überläßt das Malen am besten denjenigen, die ohnedies zurecht kommen.

Die künstlerische Auffassung und Empfindung kann ein Buch nicht lehren. Aber es kann auf manches hinweisen, was schließlich jeder herausbekommt, dem er aber nicht nachzuspüren braucht, wenn ein anderer für ihn die Erfahrungen gemacht hat. Deshalb sind Material und Technik besonders eingehend behandelt.

Die vorausgegangenen Auflagen galten in erster Linie dem Dilettanten. Auch das vorliegende Buch ist nicht für Künstler geschrieben, aber für Leute, die sich ernstlich dem Aquarellieren widmen wollen und dazu die Vorbedingungen mitbringen.

Ob Methode und Vortragston richtig getroffen sind, muß sich erst zeigen. Jedenfalls hat die gute Meinung nicht gefehlt. Es ist nicht Mangel an Bescheidenheit, wenn die Gatte, von sich in der dritten Person zu reden, umgangen wurde. Es ist kürzer zu sagen: ich, als zu sagen:

der Verfasser dieses Buches.



Digitized by the Internet Archive
in 2016

Verzeichnis der Tafeln.

- Tafel I. Kopfstudie von Karl Eyth
- „ II. Studie für Luft und Mittelferne
- „ III. Vorder- und Mittelgrund-Studie
- „ IV. Baumgruppe in Herbstfärbung
Naß in Naß gemalt.
- „ V. Baumschlagpartie aus einem Aquarell
Das Laubwerk halbtrocken gemalt
- „ VI. Architektur-Skizze
Das alte Schloß zu Meersburg
- „ VII. Figürliche Studie von † Ludwig Rachel
Untermalung eines Aquarells
- „ VIII. Kostümstudie von Karl Eyth
- „ IX. Blumenstudie. Iris germanica-Hybride
- „ X. Stilleben von Karl Eyth
-

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
Verzeichnis der Tafeln	VII
Inhalts-Verzeichnis	IX

Einleitung

1. Begriff der Aquarellmalerei	1
2. Mängel und Vorzüge der Aquarelltechniſ. Was ihr am beſten liegt	9
3. Geſchichtliches	13

Erſter Teil

Was man zur Aquarellmalerei braucht

Vorbemerkung	19
1. Die Unterlage	21
a) Aquarellpapiere	23
b) Aquarellkarton	30
c) Aquarellpappe	30
d) Blockbücher	32
2. Pigmente oder Farben	33
a) farbentechniſche Ausdrücke	34
b) die Überzahl der Pigmente	36
c) die Herkunft der Pigmente	38
d) die meiſtenbenützten Aquarellfarben	40
e) die Echtheit der Farben	63
f) die Giftigkeit der Farben	66
g) die Namengebung	66
h) die Preislage der Farben	68
3. Die Aufmachung der Aquarellfarben	70
a) die Pulverform	70
b) die feſte Form, Tafeln, Scheiben etc.	71

	Seite
c) die halbfeste Form. Moist Water Colours	74
d) die Sirupform. Tubenverpackung	77
e) die flüssige Form. Tuschen und Tinten	78
4. Der Farbenkasten und die Palette	80
5. Die Pinsel und die Pinselbehälter	84
6. Der Wasserbehälter	87
7. Bleistift und Gummi	89
8. Filtrierpapier, Wischleder und Schwamm	90
9. Allerlei anderes	92

Zweiter Teil

Was in die Technik einschlägt

1. Das Aufspannen des Papiers	95
2. Das „Autowerben“	98
3. Das Aufzeichnen	100
4. Das Farbenmischen	102
5. Das Anlegen glatter und verlaufender Töne	105
6. Das Ausflecken	108
7. Naß in Naß	109
8. Halbtrocken	111
9. Das Lavieren und das Lastieren	112
10. Das Aufhellen	114
11. Das Ausstragen	116
12. Deckweiß und Deckfarben	117
13. Wie man beginnt und weitermacht	119
14. Die Anbringung der Schrift	120
15. Fixieren, Firnissen und ähnliches	121
16. Das Beschneiden	123
17. Das Pressen	124
18. Das Aufziehen	125
19. Das Aufbewahren	126
20. Das Einrahmen	127

Dritter Teil

Was das Künstlerische betrifft

1. Vorbedingungen	129
2. Vorübungen	130
3. Die Malerei im Zimmer und im Freien	132
4. Die Wahl des Formates	133
5. Sucher und Formatschieber	137
6. Vorwürfe und Motivwahl	140
7. Der Ausschnitt	142
8. Frontstellung und Übereckstellung	146
9. Der Horizont	148
10. Die Richtung des Lichts und der Schatten	149
11. Studie, Skizze und Bild	153
12. Die Manier	155
13. Die Helligkeitswerte	155
14. Das Kolorit	158
15. Die Stimmung	161
16. Das konturierte oder Umriß-Aquarell	163
17. Die ausgelegte Zeichnung	165
18. Vereinfachung und Hinzufügung	166
19. Das Stilisieren	168
20. Die Komposition	170
21. Die Photographie und andere Hilfsmittel	170
22. Vergrößern und Verkleinern	173

Vierter Teil

Betrachtungen über dieses und jenes

1. Die Luft und die Wolken	175
2. Das Wasser	179
3. Die Ferne	185
4. Die Bäume	187
5. Wiesen und Felder	188

	Seite
6. Die Gärten	189
7. Die Jahreszeiten	191
8. Architekturen	195
9. Der perspektivische Trick	196
10. Die Staffage	206
11. Figürliches	208
12. Das Stilleben	209
13. Blumenstücke	210
14. Fruchtstücke	219
15. Dekorative Studien	220

Anhang. Tabellarisches

1. Formate des Whatman-Papiers	224
2. „ des Bristol-Kartons	224
3. „ der Aquarell-Malpappen	225
4. „ der Aquarell-Blockbücher	226
5. Beständigkeit der Aquarellfarben	227
6. Ergebnisse einer sechsjährigen Belichtung	231
7. Englische und französische Farbennamen	233
8. Besezung des Landschafters-Kastens	235
9. „ des Kastens für Blumenmalerei etc.	236
10. „ des Miniaturkastens	237
11. Formatzahlen verschiedener Verhältnisse	238

Beilagen

1. Original-Farbaufstriche von H. Schmincke & Co., Düsseldorf.
2. „ „ von Günther Wagner, Hannover.
3. „ „ von Winsor & Newton, London.
4. Aquarellpapiermuster von J. W. Sanders, Berg.-Gladbach.

Einleitung.

1. Begriff der Aquarellmalerei. — 2. Mängel und Vorzüge der Aquarelltechnik. Was ihr am besten liegt. — 3. Geschichtliches.

1. Begriff der Aquarellmalerei.

AQUA heißt Wasser und Aquarellieren ist dem Wortsinne nach das Malen mit Wasserfarben im Gegensatz zur Ölmalerei, Pastellmalerei etc.

Die Farbstoffe oder Pigmente sind bei den verschiedenen Malweisen im großen ganzen die nämlichen, wogegen das sogenannte Bindemittel wechselt, mit andern Worten der Zusatz, welcher die winzigen Farbstoffteilchen unter sich und mit der Unterlage, dem Malgrund, haften macht. Nun ist Wasser an sich kein Bindemittel; Wasser allein tut es auch hier nicht. Nehmen wir irgend ein Pigment, z. B. fein zerriebene Ockererde, mischen es mit Wasser und streichen die Mischung auf Papier, so wird sich nach dem Austrocknen der gelbe Streifen der Hauptsache nach wieder abwischen lassen, wenngleich auch etwas zurückbleibt. Die erforderliche Bindung, das vollständige Haften wird dadurch erreicht, daß dem Farbpulver wasserlösliche Klebstoffe in richtig bemessener Menge und tunlichst gleichmäßiger Verteilung beigelegt werden.

Solcher mehr oder weniger geeigneten Klebstoffe gibt es ziemlich viele: Gummiarabikum, Eiweiß, Randsüßer,

Sirup, Honig, Hausenblase u. a. m. Die meisten dieser Stoffe haben die Nebeneigenschaft, im Aufstrich zu glänzen und die mit ihnen gemischten Pulver tiefer und fatter in der Färbung erscheinen zu lassen, was innerhalb gewisser Grenzen nur erwünscht sein kann, im Übermaß aber störend wirkt. Das richtige zu treffen, ist Sache der Farbenfabrikanten.

Ein Hauptklebstoff, der Leim, wurde oben nicht mitgenannt. Er dient ebenfalls in wässriger Lösung als Bindemittel der Farbstoffe und darauf beruht die Leimfarbmalerie. Man rechnet diese Malweise jedoch nicht zur Aquarellmalerie im engeren Sinne.

Das Bindemittel ist also mit dem Farbstoff innig vereint und während der angenäßte Pinsel den letzteren aufnimmt und überträgt, so überträgt er gleichzeitig auch das erstere. Der Auftrag haftet genügend, kann aber wenn nötig wieder entfernt werden durch Aufweichen, Abwischen, Vertreiben, Aufstunken, Auswaschen, also auf nassem Wege oder mehr gewaltsam durch Ausstrazen, Ausschaben, Wegradieren auf trockenem Wege.

Erfolgt der Farbauftrag wässrig, dünnsschichtig, lasierend, wie der technische Ausdruck lautet, so scheint die Unterlage — im allgemeinen Papier — mit ihrem Weiß oder ihrer Eigenfärbung durch den Auftrag hindurch, um so heller und ungetrübter, je dünner der gemalte Auftrag ist und je weniger eigene Färbung das Bindemittel hat. Diejenigen Stellen des Papiers, die vom Auftrag nicht bedeckt werden, bleiben selbstredend die hellsten und bilden „Lichter“.

Je dicker, trockener der Auftrag gemacht wird, desto weniger blickt die helle Unterlage durch, desto dunkler, tiefer gibt sich die Färbung; desto mehr wird die Unterlage „gedeckt“.

Ein und derselbe Farbstoff liefert also je nach der Stärke oder Dicke des Auftrags Abstufungen vom hellsten zum dunkelsten seiner Art. Dabei bleiben die

verschiedenen Abstufungen, obgleich vom selben Pigment herrührend, nicht in derselben Schattierung, wie man zu sagen pflegt. Das heißt: sie gehören nicht derselben Stelle des Farbkreises oder Spektrums an.

(Das gewöhnliche Licht setzt sich bekanntlich aus farbigem Licht verschiedener Wellenlänge zusammen und zerlegt sich, durch ein Prisma gesehen. Das Spektrum, d. h. das von Rot durch Gelb, Grün und Blau zum Violett gehende Farbenband enthält alle denkbaren Zwischenfärbungen. Denkt man sich dieses Band ringförmig zusammengebogen, so erhält man einen „Farbkreis“, in welchem nur die Übergänge zwischen Rot und Violett fehlen und zu ergänzen sind, wenn alle möglichen Farben vertreten sein sollen.)

Die von der Mitte des Spektrums nach dem Violett zu gelegenen Färbungen werden in der Malersprache als kalte bezeichnet, während die nach dem Rot hin liegenden Färbungen als warme gelten, offenbar deswegen, weil die Natur in den Schatten bläuliche und violette, in den sonnenbeschienenen Teilen gelbe und rotgelbe Töne vorherrschend aufweist. Von zwei Grün ist dasjenige das wärmere, welches zur gelben Seite neigt, dasjenige das kältere, welches nach Blau sticht.)

Diese Abschweifung war zur Erklärung nötig. Trägt man Krapplack wässerig, dünnschichtig auf, so zeigt das Papier sich rosafarbig, karmesinfarbig getönt; trägt man dick und stark auf, so wird die Färbung bräunlich, braunrot. Der dicke Auftrag ist wesentlich wärmer als der dünne; beide Aufträge gehören wie gesagt verschiedenen Stellen des Farbkreises und nicht derselben Schattierung an. Ähnliche Erscheinungen ergeben alle Pigmente, aber nicht immer so augenfällig und zum Teil auch mit entgegengesetzter Verschiebungsrichtung. Preußischblau z. B. neigt bei dünnem Auf-

trag nach Grün, während es dick aufgetragen nach Violett schimmert.

Über einem lichten Farbenauftrag kann man nach dem Austrocknen denselben Auftrag wiederholen; dadurch wird der erstere verstärkt, ungefähr so, wie wenn man ihn gleich stärker gewählt hätte. Legt man über den ersten Auftrag einen zweiten von anderer Färbung, so entsteht der Eindruck einer Mischfarbe. Blau über Gelb oder Gelb über Blau gibt Grün und zwar beiläufig das gleiche. Dem zweiten Auftrag können weitere folgen. Dem fortgesetzten Lasieren ist jedoch praktisch eine Grenze gesetzt, weil man bald bemerken wird, daß die Färbung umso mehr an Frische verliert, je mehr man Schichten übereinanderlegt. Der zu oft wiederholte Auftrag macht die Farbe trüb, grau und schließlich schmutzig, woran wahrscheinlich weniger das Pigment als das Bindemittel die Schuld trägt.

Setzt man beim Anlegen eines Tones nach und nach mehr Wasser zu, so schwächt sich die Färbung allmählich ab; der Ton „verläuft“; er wird „laviert“. Setzt man nach und nach mehr Pigment zu, so tritt daselbe in umgekehrter Ordnung auf. Setzt man in einen nassen farbigen oder mit Wasser allein gemachten Auftrag den farbgefüllten Pinsel ein, so läuft die Farbe wolken- oder strahlenförmig in die Masse hinein; die Farben „laufen ineinander“. Dabei verhalten sich die verschiedenen Pigmente verschieden je nach Art und Herkunft. Die ziemlich zufällig und regellos dabei entstehenden Gestaltungen kann man mit dem trockenen Pinsel, mit dem Schwammpinsel, mit zusammengeknülltem Filtrierpapier oder anderem auffaugenden Material umformen, aufhellen, vertreiben, verschieben usw. „Naß in naß“ eignet sich für Wolken- und Rauchdarstellungen sowie für vieles andere, was dem Auge sich mit durcheinanderlaufenden und verschwimmenden Färbungen zeigt.

Bringt man auf die trockene Papierfläche mit farbgefülltem Pinsel einen vollen Tropfen, läßt ihn stehen und austrocknen, so wird man finden, daß die Farbteilchen sich nicht gleichmäßig niedergeschlagen haben. Sie sind mit Vorliebe an den Rand des Tropfens gegangen. Der Farbfleck erscheint in seiner eigenen Farbe scharf umrandet, wie vorgezeichnet. Was dem Auge an dem zu malenden Vorbild als konturierter Fleck erscheint, Baumblätter, Flechten, Rieselfeine, aber auch ganze Blattgruppen und ähnliches wird man in dieser „Naßflecktechnik“ einfach und manierlich geben können.

Diese Methode ist nicht zu verwechseln mit der gewöhnlichen Flecktechnik, die darin besteht, daß kleine Farbflecke mosaik- oder kaleidoskopartig nebeneinander gesetzt werden, wobei die beabsichtigte Wirkung dadurch erreicht wird, daß die kleinen Farbbildchen auf der Netzhaut des Auges ineinander laufen und erst während des Sehvorganges Zwischenfarben bilden. Dem koloristischen Effekt kommt hierbei zu statten, daß in der Form kleiner Flecke auch Farben nebeneinander gesetzt werden können, die in größeren Flächen bedenkliche oder schlechte Verbindungen wären. Auf diesem Prinzip beruht auch die treffliche Wirkung der kleingemusterten orientalischen Teppiche und Seidenzeuge.

Mit den vorausgegangenen Bemerkungen ist das Wesen der Aquarelltechnik angedeutet, wie sie auf der Unterlage des weißen Papiers für Landschaften, Architekturen, Stillleben, Blumen und Figürliches in der Regel zur Anwendung kommt. Jede Regel gestaltet aber auch Ausnahmen.

Trägt man mäßig lasierende Pigmente und das sind für gemeinhin die dem Mineralreich entnommenen „Erdfarben“, in hinreichender Menge mit wenig Wasser und Bindemittel auf, so wirken sie als „Deckfarben“, welche die Unterlage nur schwach wenn überhaupt noch

durchscheinen lassen. Auch viele chemisch erzeugte Farbstoffe, wie Zinnober, Chromoryd, Bleiweiß und Zinkweiß haben Deckkraft. Das Deckweiß ist insofern besonders wichtig, weil es auch die an sich wenig deckenden Pigmente zu Deckfarben macht, wenn es mit ihnen gemengt wird. Bei dieser Vermischung hellen sich dann die Pigmente auf, wirken mehr freidig und kalkig und rücken mit den Tönen, die sie ergeben, durchschnittlich nach der kälteren Seite.

Während die Lasurfarben ungefähr geradeso auf-trocknen, wie sie naß aussehen, trocknen die mit Weiß gemengten und dadurch opak gemachten Pigmente gewöhnlich hellerwerdend auf, beanspruchen also etwas Überlegung und Vorsicht. Ausprobiert ist diese Sache übrigens im Handumdrehen, wenn man das Gemenge auf ein Stück Kreide streicht. Die Kreide saugt das Wasser sofort in sich und der Fleck zeigt die Trockenfarbe.

Die Malerei mit deckenden Wasserfarben auf Papier, Pergament, Seide und ähnliche Unterlagen bezeichnet man zum Unterschied von der eigentlichen Aquarelltechnik als „Guaschmalerei“ (französisch: gouache nach dem italienischen guazzo = Wasserfarbe).

Da die Guaschmalerei deckt, kann die Unterlage ideell genommen jede beliebige Farbe haben oder schwarz sein. Praktisch genommen liegt der Fall jedoch etwas anders. Häufig hält man den Untergrund z. B. in der Fächermalerei in großen Teilen unbedeckt, läßt ihn also koloristisch mitwirken und wählt ihn dann von vornherein in der am besten passenden Färbung.

Wählt man einen dunkelfarbigen oder schwarzen Grund und trägt man die Deckfarben zum Teil in dünner Schicht, also verwaschend und lasierend, entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung auf, so entstehen milchige, halbdurchscheinende Wirkungen eigener Art, die sich künstlerisch verwerten lassen. Weiß über Schwarz

gibt dann nach Blau stehende Töne; Gelb über Schwarz gibt grünliche Färbungen usw. Das sind nebenbei bemerkt die Wirkungen durchscheinender Medien, wie sie im großen so wunderbar die trübende Atmosphäre vor dem Schwarz des Himmelsraumes hervorruft.

Eine Verbindung oder Verquickung der eigentlichen Aquarelltechnik mit der Guaschtechnik ist nicht ausgeschlossen und kommt auch vielfach zur Anwendung, besonders in der ornamentalen und dekorativen Malerei, am nämlichen Stück wechselnd, sich mehr der einen oder anderen Methode anpassend. Wählt man für Landschaften oder Blumenstücke statt des weißen Grundes ein farbiges Tonpapier, so muß ja alles, was heller ist wie der Grund, in Deckfarben gegeben werden.

Im eigentlichen Aquarell auf weißem Grund Deckfarben zu verwenden, galt lange als verpönt und viele halten es heute noch für unfair. Sie sagen, ohne widerlegt werden zu können, das im Papier stehen bleibende Weiß sei schöner und reiner als jedes aufgesetzte. Man hat sich aber nie gescheut, kleine beim Aussparen verloren gegangene Lichter nachträglich in Deckweiß aufzusetzen; man hat auch keinen Anstand genommen, schwer auszusparende Helligkeiten — beispielsweise sei ein Guipurespizenträger genannt — in heller Deckung aufzukritzeln oder gewisse Stellen im Vordergrund deckend zu behandeln, um sie kälterer, freidiger zum Vortrag zu bringen, wo dies angezeigt erschien und die bessere Wirkung versprach.

Geschickte und nicht auf ein strenges Prinzip eingeschworene Leute haben auch ohne Gewissensbisse das Blau oder Grau der Luft wässerig mit Deckweiß getränkt, um Nebel und Rauch tunlichst natürlich zur Wiedergabe zu bringen. Warum auch nicht? Hier wie dort trübende Medien. Auf diese Weise ist eine Zwischentechnik entstanden, der das „Guasch-Aquarell“ oder „guaschierte Aquarell“ Geburt und Namen verdankt.

Aber auch in anderer Hinsicht sind die Grenzen der Aquarelltechnik ziemlich weit gesteckt. Zeichnung und Kolorit, also Form- und Farbengebung gehören zusammen und machen vereint das Bild. Nun kann man den einen oder andern Faktor bevorzugen, in den Vordergrund stellen. Man kann alles Wesentliche und Charakteristische, die Staffage inbegriffen, mit dem Pinsel farbig zeichnen und die füllenden Lokaltöne mehr andeuten, als liebevoll ausführen („Umriss-Aquarell“).

Man kann umgekehrt das Kolorit eingehend behandeln, detaillieren und forcieren, so daß die Zeichnung sich schließlich auf die Grenzscheiden der Farbaufträge und die kaum noch sichtbaren Bleistiftstriche der Umrisskizze beschränkt („Voll-Aquarell“).

Man kann wieder andererseits schon bei der Aufzeichnung kräftig dreinfahren und die Schattenpartien anschräffieren, was dann unter der nachfolgenden Farbengebung sich stark verflaut und die Schattenuntermalung zum Teil ersetzen kann, weil die Graphitschräffur wie ein neutralgrauer Unterton wirkt. („Unterlegtes Aquarell“).

Pflanzen und Tierstudien für ornamentale Zwecke und Stilisierungen kann man mit der Feder und schwarzer oder farbiger Tusche aufzeichnen und aquarellistisch auslegen. Auch Landschaften und Figurensachen lassen sich auf diese Weise behandeln. („Ausgelegte Zeichnung“, „aquarellierte Zeichnung“).

Man kann hinsichtlich der Zeichnung puristisch vereinfachend, weglassend, detailverschmähend, umformend, sozusagen stilisierend verfahren. Man kann eine ähnliche Behandlung dem Kolorit zuteil werden lassen, in der Weise, daß ein Abendhimmel als glattes einheitliches Gelb, eine Wiese als grasgrüner Anisfleck gegeben wird. („Stilisiertes Aquarell“).

In Bezug auf das letztere werden nicht selten aus koloristischen Gründen Übersetzungen und Um-

wertungen der Farben vorgenommen, die unter Umständen dem natürlichen Vorbild geradezu widersprechen. Richtig gemacht und am rechten Ort ist alles recht, wenn auch die Kleine schließlich nicht im Unrecht war, die unter eine Ansichtskarte mit grünem Himmel und blauen Bäumen schrieb: Die Gegend hier ist wirklich so, nur daß der Himmel blau ist und die Bäume grün sind.

Farbliche Stilisierungen der letztgenannten Art haben, soweit sie einen künstlerischen Zweck verfolgen und nicht reine Marotten sind, zweifellos die nämliche Berechtigung wie die Vorläufer des eigentlichen Aquarells, die beliebten ein- und zweifarbigen Tusch- und Sepialavierungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Es handelt sich in beiden Fällen um absichtliche Abstraktionen, die vom Beschauer verlangen, daß seine Phantasie die richtige Färbung im Geiste ergänzt, wie es beim Betrachten einer Photographie oder Schwarzweiß-Darstellung auch geschehen muß.

2. Mängel und Vorzüge der Aquarelltechnik. Was ihr am besten liegt.

Es hat alles seine zwei Seiten, wie man zu sagen pflegt. So wird es auch hier sein. Die Mängel und Vorzüge der Aquarelltechnik werden sich am besten im Vergleich feststellen lassen und für diesen kommt in erster Linie die Ölmalerei in Betracht.

Die letztere hat zwar nicht die Priorität der Erfindung für sich; mit Wasserfarben wurde schon Jahrhunderte lang gemalt, als noch niemand an die Ölmalerei dachte. Nachdem diese aber einmal ins Leben gerufen war, hat sie die Oberherrschaft auf dem

Gebiete der Malkunst an sich gerissen und dauernd zu wahren verstanden. Die Werke der Ölmalerei schmücken die Altäre der Kirchen und die Wände der Paläste; in den Galerien und Pinakotheken hat man ihnen eigene Tempel errichtet, in denen wenn es gut geht auch die Aquarelle eine bescheidene Unterkunft finden.

Der nächstliegende Grund hierfür ist die Bevorzugung der Öltechnik durch den Maler selbst; den letzteren verlockt wohl zunächst das Monumentale und die Dauer.

Das Ölbild ist gegenüber dem Aquarell groß und großzügig, unbestritten durch die Tatsache, daß es auch Ölbilder von der Größe eines Briefumschlages und Aquarelle von der Größe einer Zimmertüre gibt. Das sind eben Ausnahmen auf beiden Seiten.

Die ölgetränkte Malleinwand ist zweifelsohne ein soliderer Untergrund als das beste Papier. Das Ölbild hält sich sogar vor feuchten Wänden nahezu unbeschränkt, wo Papier in kurzer Zeit vermürbt und versport. Das Pigment, in Öl und Firnis eingebettet, ist geschützter und haltbarer, als wo es offen zutage liegt. Das Aquarell muß unter Glas; das Ölbild hat es nicht nötig. Das ins Ölbild gestoßene Loch läßt sich so flicken, daß dem Beschauer keine Ahnung von dem Mißgeschick dämmert. Das mit Staub und Ruß bedeckte Ölbild läßt sich reinigen und regenerieren; Risse und Sprünge quellen im Äther zu usw.

Öl und Firnis geben den Pigmenten eine Tiefe, die mit den Mitteln der Aquarelltechnik nur ausnahmsweise erreicht werden kann. Die Ölmalerei gestattet einen pastosen Auftrag, so daß schließlich die Schlag Schatten eines Flachreliefs mitwirkend auftreten können, wenn das Bild gut gehängt wird. Und wie leicht und gründlich läßt sich im Ölbild ändern, so lange

es im Entstehen, durch Übermalen, durch Wegschaben, und Neueinsetzen! In jeder dieser Hinsichten bleibt das Aquarell ein Waisenkind.

Aber die Aquarelltechnik hat auch unleugbare Vorteile und diese erwachsen zum Teil geradezu aus den Mängeln. Das ganze Geschäft ist handlicher und sauberer. Das kleinere Format bedingt kleinere Werkzeuge und Apparate, weniger Gepäck für das Malen im Freien und auf der Wanderung. Wasser ist ein reinlich Ding gegenüber den Ölen und Siccativen und außerdem viel billiger.

Die Aquarellfarben trocknen im Nu auf und bleiben nicht tage- und wochenlang klebrig. Sie haben eine große Leuchtkraft, weil der Bindemittelzusatz geringer ist. Die Pigmente werden nicht in dem Bindemittel ersäuft und leiden nicht unter dem störenden Glanz des letztern. Man hänge ein Ölbild unmittelbar neben ein Aquarell und die Richtigkeit des Gesagten wird sich sofort erweisen.

Die ganze Arbeit wird schneller erledigt, weil die Technik dazu drängt. Eine Aquarellstudie kann in sehr kurzer Zeit zustande kommen, weil die unterlegte Bleistiftskizze die Formgebung erleichtert und während des Weitermalens auch erhalten bleibt. Das Bewußtsein, wenig ändern zu können und der in Fleisch und Blut übergegangene Gedanke, daß sitzen bleibt, was sitzt, wirken als kategorischer Imperativ.

Als Vorwürfe für die Aquarellmalerei eignen sich in erster Reihe Landschaften, Architekturen, Stillleben, Blumen, Figürliches und Dekoratives, alles selbstredend wieder mit Unterschied.

Das durchweg kleinere Format drängt zum Zusammenhalten. Weit ausschauende Landschaften mit

klarem Himmel liegen der Aquarelltechnik im allgemeinen weniger gut als engere Ausschnitte mit wenig Himmel oder einer Luft mit vielem Wolkendetail. Ähnliches gilt von den Wasserflächen.

Weit abliegende Architekturen sind schwieriger darzustellen, als solche, an denen die Einzelheiten noch deutlich genug hervortreten. Torbogendurchsichten und andere Weitwinkelsachen wirken im Aquarell weniger aufdringlich, als wenn sie groß in Öl gemalt werden. Ähnliches gilt von dem skizzenhaft gegebenen Detail des Vordergrundes. Das Andeuten an Stelle des Ausmalens liegt der Aquarelltechnik besser als der Öltechnik. Mit anderen Worten: die erstere eignet sich mehr für eine skizzenhafte Behandlung als die letztere, weil der Auftrag weniger schwer wirkt.

Aus dem gleichen Grunde wirken Blumen im allgemeinen leichter, duftiger, ungezwungener im Aquarell, wie in der Ölmalerei.

Kopfbilder, Brust- und Kniestücke, Einzelfiguren und wenigfigurige Genresachen pflegen besser zu wirken als figurenreiche Szenen. Lichte, helle bewegte Gewandungen malen sich im Aquarell leichter und geschickter, als dunkle, steife Kleider.

Besonders gut liegen der Aquarelltechnik Seestücke, bewegte Wasserflächen, Schiffe, Sturmhimmel, dann Städtebilder im Morgenduft, im Schornsteinrauch und Abenddunst, Gewitterstimmungen und ähnliches.

Alles, was sich hell, licht, duftig, prickelnd, farbenfrisch, spielend, mehr andeutend als ausführend geben läßt, liegt dem Aquarell besser, als dasjenige, was Dunkel, Tiefe und feine Ausföhrung erfordert. Mit verblöffend einfachen Mitteln bringen geschickte Aquarellisten die Meeresfläche, ein Segel, eine Spiegelung im Wasser, ein Kornfeld, eine blumige Wiese, eine weiße Bluse tadellos zur Geltung. Aber das lernt nicht jeder.

3. Geschichtliches.

Die Aquarellmalerei ist alt oder jung, wie man es nimmt. Faßt man sie im weitesten Sinne als das Malen mit Wasserfarben auf, so ist sie uralte und führt zurück bis in die Urgeschichte der Menschheit, bis auf die bemalten Kieselsteine von Mas d'Azil aus dem Beginn der Alluvialzeit. Nimmt man sie als kolorierende, lasierende und guaschierende Malerei auf papierähnlicher Unterlage (Papyrus und Pergament), so gelangt man zurück in die Zeit der Pharaonen, zu den Byzantinern, zu den bücherilluminierenden Mönchen des Mittelalters und den ihren Koran ausschmückenden Moslemim. Hält man das Papier als Unterlage für wesentlich, so wird man nach Alt-China und Japan geführt. In den Reichen der Mitte und der aufgehenden Sonne bemalt man Fächer, papierene Schirme und Laternenfenster seit Olims Zeiten.

Nimmt man die Aquarellmalerei im engeren Sinn, im Sinne des heutigen Sprachgebrauches, so ist sie nicht viel älter als hundert Jahre; ihre Geburt fällt auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und englische Künstler sind die Väter. Hervorgegangen ist sie aus der Neutralton-Malerei der Renaissance-, Barock- und Rokoko-Kunst.

Dürer, Holbein, Lukas van Leyden und andere tonten ihre Stift- und Federzeichnungen an. Die niederländischen Landschaftsmaler und Radierer lavierten ihre Skizzen in Braun oder Schwarz, die Licht- und Schattenwerte schon in der Vorarbeit ungefähr festlegend. Die Dekorationskünstler des Rokoko skizzierten ihre Entwürfe zu den Deckengemälden der Schlösser und Kirchen häufig mit der Feder in Braun und lavierten sie mit neutralen Tönen, gelegentlich auch

Farbflächen in bescheidenem Auftrag einsetzend. Etwa um dieselbe Zeit wurde es Mode, von Ölgemälden, welche Landschaften, Architekturen oder Figürliches darstellen, Kopien in Tusch- oder Sepiamanier zu machen. Diese ein- oder zweifarbigen Lavierungen beließ man entweder so oder man legte sie nachträglich mit Lasurfarben aus, wie man es ähnlich mit den Kupferstichen zu halten beliebte. Es lag dann nahe, selbständige Kompositionen ebenso auszuführen und so verblieb schließlich bis zum eigentlichen Aquarell nur noch ein Schritt. Immerhin aber mußte dieser Schritt getan werden.

Der Mann, der diesen Schritt machte, war Josef Mallord William Turner (1775—1851), englischer Maler und Akademieprofessor zu London. Mit ihm trat dann bald der um 1800 frühverstorbene Thomas Girtin in Wettbewerb.

Das erste Versuchsfeld war die Landschaft in der Auffassung des klassisch-heroischen Stils eines Claude Lorrain und Poussin. Die neue Malweise fand lebhaften Beifall und bald viele Pfleger.

George Barret, Peter de Wint und Copley Fielding vertraten zunächst noch die Landschaft großen Stils, leiten aber bereits zur neueren Richtung hin. Dieser sind dann zuzuzählen David Cor, James Duffield Harding, William Callow, Alfred William Hunt, Francis Powell, Henry Moore, Thorne Waite, H. M. Marshall, E. A. Waterlow, Robert Little, Reginald Barratt und zahlreiche andere Namen.

Man hat sich aber mit der neuen Technik durchaus nicht auf Landschaften, Seestücke und Architekturen beschränkt, man hat auch andere Gebiete der Malerei mit mehr oder weniger Glück bebaut, das Genre und das Feld des Figürlichen (George Cattermole, Carl Haag, John Gilbert, Birket Foster, Burne-Jones, Samuel Hodson, J. R. Weguelin, E. R. Hughes, H. v. Her-

komer, Alma Tadema, H. S. Luke u. a.), die Blumen- und Stilllebenmalerei, das Tierstück, das Porträt.

In der Hauptstadt London gründeten sich schon frühzeitig die Gesellschaften The Royal Society of painters in water-colours und das Institute of painters in water-colours, denen seither viele andere in den Provinzialstädten gefolgt sind. Sie bringen wie jene die Werke ihrer Mitglieder in Ausstellungen zur Schau.

Das englische Publikum hat der Aquarellmalerei von vorneherein große Sympathie entgegengebracht und tausend Hände betreiben dort die Technik als Liebhaberkunst, so daß man füglich die Aquarellmalerei als englische Volkskunst ansprechen kann. Die Namen berühmter Aquarellisten sind in England jedermann geläufig. Man benennt die Aquarellpapiere nach bekannten Malern. The Studio und andere Zeitschriften bringen mustergültige Aquarelle in farbiger Wiedergabe.

Von England aus hat sich die neue Malweise in einem allerdings etwas verwunderlich langsamen Tempo auf die Länder des Kontinents verbreitet, nach Frankreich, Belgien, Spanien, Italien und die Gebiete deutscher Zunge. Dabei ist sie zum Teil etwas umgemodelt und um einige nationale Eigentümlichkeiten bereichert worden.

Nach Paris verpflanzt durch den Engländer Rich. Parkes Bonnington fand die Aquarellistik dortselbst eine Aenderung insofern, als man sich mehr dem flotten Skizzieren zuwandte und die Vorwürfe weniger der Marine und Landschaft entnahm, dafür sich um so mehr auf Genresachen, Kostümbilder, Volkstypen, Porträt- und Idealköpfe, Blumen- und Fruchtstücke, Innenraumstudien, Erotisches und Erotisches verlegte.

In Spanien brachten ein paar hervorragende Talente einen verblüffenden Umschwung in bezug auf koloristische Wirkung und Routiniertheit der Technik (Fleckmanier rc.).

Als kongeniale Romanen sind ihnen die Italiener gefolgt, ebenfalls technisch hochstehend, brillant und temperamentvoll im Vortrag. Von England abgesehen hat Italien wohl die meisten Aquarellmaler aufzuweisen. Die italienische Künstlerschaft rechnet es sozusagen zum guten Ton, die Öl- und Wasserfarbentechnik gleich gut zu beherrschen. In der Hauptstadt Italiens trifft sich die kunstbesessene Jugend des ganzen Erdballs; die dort veranstalteten Aquarellausstellungen wirken anregend und befruchtend. Man hat in Rom schon vor rund fünfzig Jahren Aquarellkurse eingerichtet, in denen Alte, Volks- und Kostümtypen gestellt und flott, sogar bei künstlichem Licht, heruntergemalt wurden.

Schwieriger und langsamer verläuft der Einbürgerungsprozeß bei uns in Deutschland. Wir sind ja etwas schwerfällig. Vielleicht bringt die gerühmte deutsche Gründlichkeit später einigen Ersatz für dieses Manko. In den ersten zwei Dritteln des vorigen Jahrhunderts haben nur wenige deutsche Maler sich der Aquarellkunst bedient oder sie zum Hauptstudium erwählt: Moritz von Schwind, Adolf Menzel, der weitgereifte Eduard Hildebrandt, Karl Werner, Peter Becker, Paul Meyerheim, Adolf Schrödter zc. Von 1870 ab ist mehr aquarelliert worden, aber weniger von Berufsmalern als von Architekten und Kunstgewerblern, welche die Technik für ihre speziellen Zwecke umformten und sie für Architekturaufnahmen, perspektivische Schaubilder, für Diplome, Plakate und andere dekorative Arbeiten ausnützten.

Es ist einigermaßen befremdend, daß unsere jungen Maler für die Schwarzweißkunst, für die Radierung und den künstlerischen Steindruck im allgemeinen mehr übrig haben als für das Aquarell.

Eine Zeitlang hatte es den Anschein, als ob die Ansichtskartensammlerei berufen wäre, das Aquarell etwas volkstümlicher zu machen. Da kam der Drei-

farbendruck auf und mittels desselben lassen sich Ölfarbskizzen gerade so gut oder besser wiedergeben, als aquarellierte Skizzen. Sicherlich ist die Aquarellmalerei trotz erfreulicher Anläufe der letzten Zeit bei uns nicht annähernd so populär, als sie es jenseits des Kanals ist.

Die Wandlung, welche die Aquarellmalerei seit ihrer Einführung erfahren hat, ist augenfällig. Man kann sie als Übergang von der Anlehnung zur Selbstständigkeit bezeichnen. Die Aquarelle der ersten Zeit waren exakt und sorgfältig, mit viel Mühe und Liebe gefertigte Gemälde, in der Gesamtwirkung an die gleichzeitigen Ölbilder anklingend. Man hat sich dann mählich vom Lavieren, Auswaschen und Übereinanderlegen der Töne, vom Ausflecken und peinlichen Retuschieren mehr und mehr frei gemacht zu Gunsten der Primavistabehandlung mit ihren Zufälligkeiten. Damit wurde das Gemälde zur Skizze oder Studie degradiert, aber nicht zum Nachteil der Sache, denn die Farben wirken im ersten Auftrag am lebendigsten. Je mehr es glückt, nachträgliche Korrekturen auszuschalten und überflüssig zu machen, desto größer wird die Frische und Leuchtkraft des Aquarells sein.

Das ursprüngliche Aquarell entstand der Hauptsache nach im Atelier; die Landschafts- und Architekturstudie von heute entsteht im Freien und wird größtenteils oder ganz im Angesicht des Vorwurfes fertig. Das kommt aber wieder der Originaltreue zu statten. Das flotte Heruntermalen führt wohl gelegentlich zu Flüchtigkeiten; dafür gewinnt die Technik an Behendigkeit und Vielseitigkeit.

Beim Aufkommen der Aquarellkunst galt als Grundsatz, daß das Papier durch die Farbe hindurchscheinen müsse, daß die Technik durchweg Lasierprozeß sei. Man hielt diese Art von Malerei und die andere mit deckenden Wasserfarben prinzipiell auseinander wie zwei grundverschiedene Dinge. Später hat sich dann

die Anschauung geltend gemacht, daß eine scharfe Trennung der beiden Techniken überflüssig sei. So gut man in der Ölmalerei deckende und lasierende Farben übereinander verwende, könne man auch deckende und lasierende Wasserfarben über- und nebeneinander auftragen. Man könne die Deck- und Lasurtechnik verschmelzen und die trennende Scheidewand niederreißen. Das Deckweiß sei so gut eine Aquarellfarbe wie jedes andere Pigment.

Unter gewissen Voraussetzungen ist dies zweifellos richtig. Es ist richtig, wenn das Deckweiß keinen Schaden anrichtet. Für das früher übliche Bleiweiß mußte erst ein sich besser bewährender Ersatz gefunden werden, das Zinkweiß. So bedingt eines das andere; so ändern die Malmittel die Technik und es gilt immer noch das Wort: Ein Tag muß den andern lehren.

Erster Teil.

Was man zur Aquarellmalerei braucht.

1. Die Unterlage. — 2. Pigmente oder Farben. — 3. Die Aufmachung der Aquarellfarben. — 4. Der Farbkasten und die Palette. — 5. Pinsel und Pinselbehälter. — 6. Der Wasserbehälter. — 7. Bleistifte und Gummi. — 8. Filtrierpapier, Wischleder und Schwamm. — 9. Allerlei anderes.

Vorbemerkung.

Zu der im deutschen Land noch reichlich vertretenen Gesellschaft derjenigen, die alles für besonders gut halten, was aus dem Ausland kommt, will ich nicht gehören. Nach meiner Meinung soll jeder von uns soviel Heimatgefühl haben, daß er lieber der deutschen Industrie den Weg ebnen hilft, anstatt ihn mit Prügeln zu verlegen. Aber wir wollen ehrlich sein. England ist das klassische Land der Aquarellkunst. Dort hat man schon in weiten Kreisen aquarelliert, als bei uns nur ein paar wenige daran dachten. Die englischen Fabrikanten wurden genötigt, für geeignete Papiere und gute Farben zu sorgen. Nun ist jede technische Verbesserung aber das Resultat gemachter Erfahrungen und diese lassen sich nicht von heute auf morgen in Taten umsetzen. Wer voraus ist, bleibt zunächst voraus.

Seit die Aquarellkunst auch bei uns besser Fuß gefaßt hat, haben sich unsere heimischen Papier-, Farben- und Pinselfabriken bemüht, ein brauchbares Material zu liefern und das ist ihnen gelungen, wird ihnen künftig auch ohne Zweifel noch besser gelingen. Für alle Normalarbeiten sind wir heute schon gut genug bedient. Von dem Zeitpunkt ab, der die beiderseitigen Erzeugnisse qualitativ gleich hoch stellt, scheidet die fremde Konkurrenz von selbst aus, weil unsere Ware billiger ist. Man sagt ja wohl, der Künstler könne nicht rechnen; für eine Verminderung der Rechnungen ist er aber immerhin empfänglich, weil in vielen Fällen das Geld bei ihm das wenigste ist.

Der oben geäußerten Überzeugung entsprechend werde ich die deutschen Fabrikate gern und bereitwilligst empfehlen; ich kann sie aber unmöglich allein anführen.

Das Papier ist für ein Aquarell das wichtigste Material; es kann die Arbeit angenehm und leicht machen oder aber erschweren und verleiden. Sein Preis spielt gegenüber dem Wert des fertigen Werkes keine nennenswerte Rolle. Wer könnte es also einem Aquarellisten übel nehmen, daß er ein bestimmtes Papier immer wieder haben will, welches er für besonders geeignet befunden und auf das er sich eingeschafft hat? Und was verschlägt es schließlich, wenn einer seinem deutschen Farbkasten einen Yellow Ochre oder ein Stück Burnt Sienna einverleibt, weil er entdeckt zu haben glaubt, daß sie besondere Leuchtkraft hätten?

Nun noch eine andere Sache. Der Hauptfaktor für ein Aquarell ist die Hand, die es macht. Der Schwerpunkt liegt im künstlerischen Teil, in der Auffassung, in der Wiedergabe, in der Technik. Es gibt geschickte Leute, die mit dem unzulänglichsten Material, auf Packpapier mit Kinderfarben ein reizendes Aquarell fertig bringen und umgekehrt hilft dem Stümper das allerbeste Material nicht über seine Eigenschaft hinweg.

Trotzdem darf man sagen: Die Vorbedingung einer guten Arbeit ist ein gutes Material.

Man soll aber über der Vorbedingung die Hauptsache nicht vergessen.

1. Die Unterlage.

Papier, Karton, Malpappen, Blockbücher etc.

Als Unterlage der Aquarellmalerei können dienen: Papier, Pergament, Taft, Atlas, Elfenbein, Holz u. a. m. Die außer dem Papier genannten Gründe kommen nur für besondere Zwecke in Betracht und erfordern eine passende Aufbereitung. Die letztere ist nötig, um die Farben richtig haften zu machen oder um deren Auslaufen beim Malen zu verhindern. Für den allgemeinen Fall verbleibt das Papier, das eine weitere Vorbereitung nicht beansprucht.

Das Papier ist für die Aquarellmalerei eine wichtige Sache. Es sei hier von vornherein folgendes festgelegt: ob man die Künstler-Aquarellfarben der einen oder anderen Firma verwendet, ist zwar nicht völlig gleichgültig, aber viel weniger von Belang, als die Wahl eines guten passenden Papiers. Es läßt sich jedoch keine bestimmte Papiersorte einzig empfehlen, weil die Fälle praktisch verschieden liegen.

Große, breitgehende Ausführung will ein anderes Papier als die geleckte, zierliche Arbeit. Eine lavierende und lasierende, waschende und wiedereretzende Technik erfordert ein anderes Papier als der skizzierende, alles unmittelbar hinwerfende Vortrag. „Naß in naß“ und „trocken granierend“ stellen auch verschiedene Anforderungen an den Untergrund, wie sich sofort zeigen wird.

Auf glattem Papier verteilen sich bei nassem Auftrag die Farbteilchen so gleichmäßig, daß das Auge

keine Lücken wahrnimmt. Auf grobkörnigem Papier legen sich dieselben in die Rillen, wogegen die Kornspitzen beinahe frei bleiben. Es bildet sich ein farbiges Netzwerk, welches gelegentlich ohne Vergrößerung zu erkennen ist.

Trägt man auf glattem Papier die Farbe mit halbtrockenem Pinsel auf, so erhält man wiederum eine gleichmäßige Farblage, wenn auch etwas anders als die in viel Wasser sich niederschlagende. Führt man aber mit halbtrockenem Pinsel über ein rauhes Korn, so nehmen nur die Gipfel des letztern Farbe an, während die Rillen weiß bleiben. Es entsteht wieder ein Netzwerk, aber mit Vertauschung von Hell und Dunkel.

Eine bestimmt zugestuzte Technik führt also notwendig auf ein bestimmtes Papier und es ist Sache des einzelnen, sich das geeignetste für seine Zwecke auszuprobieren. Die weiter unten folgenden Angaben über bekannte Papiere dürfen also nur cum grano salis genommen werden.

Zunächst ein paar Worte über das Papier überhaupt. Zwischen dem japanischen Papier, wie es auch bei uns für Kunstdrucke und Banknoten Verwendung findet, einerseits und dem geringsten Strohpapier für Packzwecke anderseits liegen hunderte von Zwischenqualitäten. Trennt man den Abstand zwischen beiden Extremen in eine schlechte und eine gute Seite, so bilden auf der letztern die Zeichen- und Malpapiere eine Gruppe für sich.

Je besser die Faser, je gleichmäßiger ihre Verfilzung und Leimung, je geringer die bloß belastenden Zusätze und die zerstörende Wirkung des Bleichprozesses, desto besser wird auch das Papier sein.

Schlechter Zeug und Zusatz von Cellulose machen das Papier brüchig und zum Vergilben geneigt. Bei mangelhafter Leimung wird das Papier schwammig

und ansaugend; bei zu starker Leimung wird es hart. Beschwerende mineralische Zusätze lassen sich beim Verbrennen des Papiers feststellen. Um den Stich ins Gelbe zu beseitigen, wird der Zeug gebläut, wie man es ähnlich mit der weißen Wäsche macht. Dabei entsteht aber kein reines Weiß, sondern nur ein sehr lichtes Grau; das Auge ist übertölpelt und merkt den Betrug erst im Vergleich mit wirklich reinweißen Papieren. Sind im Zeug kleine Eisenteilchen zurückgeblieben, so verursachen sie später Rostflecken. Ähnlich aussehende, meist größere Flecken bilden sich bei Lagerung in dumpfer, feuchter Luft aus andern Gründen; das Papier versport.

a) Aquarellpapiere.

Die Aquarell- und Zeichenpapiere werden aus Leinenhadern hergestellt; Cellulosezusatz und Beschwerung pflegen zu unterbleiben. Die besten Sorten werden als „Büttenpapier“ in einzelnen Bogen geschöpft. Dieses sog. Handpapier ist schon von weitem kennbar an dem stehen gelassenen welligen Selbend.

Die Maschinenpapiere werden in Bogen zerschnitten oder kommen als Rollenpapier in der Breite von ca. 120 bis 180 cm in den Handel. Zu ihnen gehört auch das „Tauenpapier“ aus den Hadern alter Schiffs-taue, etwas gelb, weich und doch fest und zähe.

Die Büttenpapiere sind auf beiden Seiten ziemlich gleich; die Maschinenpapiere haben eine Ober- und Unterseite. Die letztere ist an den Rollen nach außen gerichtet und zeigt gewöhnlich die gewebeartige Struktur des Lagerfilzes; sie bemalt und bezeichnet sich weniger gut als die Oberseite mit dem „Korn“. Das Korn bildet sich entweder von selbst oder durch künstliche Prägung, wie beim Pyramidenkorn-Papier. Glatte

oder glänzende Papiere sind durch Metallwalzen gegangen und satiniert worden.

Qualitätspapiere erhalten von der Fabrik aus eine Marke. Sie besteht bei Büttenpapieren in dem „Wasserzeichen“. Dem Schöpfsieb sind feine Metalldrähte aufgenäht. Wo sie sitzen, wird das Papier etwas dünner und durchscheinender. Wird der Bogen gegen das Licht gehalten, so scheint das Wasserzeichen verschwommen durch. Bei Maschinenpapieren wird die Marke gewöhnlich durch Pressung hergestellt; die Marke erscheint als Flachrelief. Diejenige Seite des Papiers, welche das Wasserzeichen oder die Prägung richtig, also nicht im Spiegelbild zeigt, wird von der Fabrik aus als die bessere betrachtet.

Auch Maschinenpapiere können mit Wasserzeichen versehen sein; es wiederholt sich dann in Abständen dem Rand entlang. Wenn nicht schon der Augenschein lehrt, ob man ein Bütten- oder Maschinenpapier vor sich hat, so kann dies jederzeit leicht ermittelt werden. Man legt ein rundes Stück auf das Wasser; Büttenpapier wölbt sich kugelig, Maschinenpapier wölbt sich zylindrisch. Dieser Unterschied kommt übrigens auch bei aufgespannten Papieren noch einigermaßen zur Geltung, wenn sie stark angenäht werden. Das Büttenpapier bildet Berge und Täler ohne bestimmte Richtung; das Maschinenpapier macht Längsfalten. Selbst Papieren fällt es schwer, ihre Herkunft zu verleugnen.

Für Aquarelle gewöhnlicher Größe reicht das Büttenpapier vollauf in den Abmessungen und da es das bessere zu sein pflegt, so wird man nach ihm greifen.

Jeder Kunstbessene, ob Maler, Baumeister oder Kunstgewerbler, kennt den Namen „Whatman“ schon von der Schule her. Als die beste Marke dieses Papiers gilt allgemein „Griffin“. Griffin ist ein extra-

dicke Whatman-Papier, gekennzeichnet durch W & N (Winsor & Newton) im Wasserzeichen und die Schutzmarke dieser Firma in der Ecke des Bogens (heraldisch gesagt: ein geflügelter Seelöwe, daher Griffin = Greif). Das Papier mißt 78 auf 138 cm und kostet pro Bogen bei uns etwa 8 Mk., in Bogen zweiter Wahl ohne Stempel etwas weniger. Dieses Papier scheint der Ersatz zu sein für das seiner Zeit rühmlichst bekannte „Turkey Mill“.

Die übrigen Whatman-Papiere werden in vielen Formaten von Demy bis Antiquarian — vergleiche Tabelle 1 im Anhang des Buches — in verschiedenen Stärken, in drei Kornarten, nott, rough und torchon, d. h. glatt, rau und torchon zum Preise von 0,15 bis 4 Mk. der Bogen verkauft.

Torchon ist der französische Ausdruck für das, was wir einen Puzlumpen oder Scheuerlappen heißen. Wie das besonders grob gekörnte Papier zu diesem Namen gekommen ist, mag dahingestellt bleiben. Wichtig ist jedenfalls die Wahl des einen oder andern Kornes. Sie muß getroffen werden nach der Art des Darzustellenden. Gelegte, miniaturartige Malerei erfordert glattes Papier. Skizzierender, großgehender Vortrag spricht für torchon und zwischen diesen beiden Extremen verbleibt dann das rauhe Korn für Arbeiten gewöhnlicher und durchschnittlicher Ausführungsart.

Bei den handgemachten Papieren fallen die einzelnen Bogen nie ganz gleich aus und man hat dann bezüglich der Stärke und des Kornes noch eine engere Wahl. Da die Stärke durch das Bogengewicht ausgedrückt wird, so wird aus obigem Grunde gewöhnlich nicht das Gewicht des Einzelbogens notiert, sondern das Gewicht von 1000 Bogen.

Die Dicke oder Stärke wächst beim Büttenpapier mit der Bogengröße. Dem größern Bildformat entspricht also mit einem größern Bogen auch eine größere

Stärke. Teilt man einen größern Bogen auf, in 2, 4, 6, 8, 16 oder mehr Teile, so erhält man für kleine Bilder eine außergewöhnliche Stärke. Es empfiehlt sich, das Papier für ein Aquarell lieber zu dick als zu dünn zu wählen. Dünnes Papier verzieht sich beim Naßwerden zu Faltungen, was insbesondere bei der Naß-in-Naß-Malerei recht störend werden kann und die Arbeit verzögert.

Unter der Bezeichnung „Creswick“ wird zur Zeit ein Whatman-Papier verkauft, das sich von dem weißen Whatman durch einen stark ausgesprochenen gelblichen Ton unterscheidet. Die Kornunterschiede, die Formate und Preise sind wie bei dem weißen Papier. Dieses Papier scheint der Ersatz eines früher gangbaren Papiers desselben Namens zu sein und trägt das Wasserzeichen I. WHATMAN ENGLAND B.

Das englische O. W.-Papier wird unter der Aufsicht der Royal Society of painters in water-colours fabriziert in den Formaten Medium bis Double Elephant — vergleiche Tabelle 1 im Anhang — in dreierlei Körnung, glatt, rauh und torchon. Papierdicke und Preis sind ungefähr dieselben wie beim Whatman-papier. Dieses handgemachte, auch zur Herstellung von Malpappen und Blockbüchern verwendete Aquarell-papier bearbeitet sich angenehm und kann in jeder Hinsicht empfohlen werden.

Cotmann-paper ist ein geschöpftes, solides, reichlich dickes Torchon, in der Durchsicht gelblich, im Format Imperial 57 auf 77 cm messend, inmitten des Langseitenrandes verschwommen das Wasserzeichen MADE IN ENGLAND aufweisend. Die Farben stehen auf diesem freudemachenden Skizzenpapier tief und satt, laufen gut ineinander und bilden gute Ränder. Preis 1.30 Mk.

Ein deutsches Büttenpapier von mittelrauhem, gesprengeltem Korn, 56 auf 78 cm messend, annähernd

halb so schwer als das vorgenannte, der Bogen zu 55 Pfg. trägt das Wasserzeichen I. W. ZANDERS 1910. Das Papier sperrt sich etwas gegen den Farbauftrag, als ob es fettig wäre. Für prickelnde Malweise mit ausgesparten Weißkonturen ist es besonders gut geeignet.

Dieselbe Fabrik bringt außerdem in den Handel: No. 1, Torchon, rauh und extra rauh, 69 auf 102 cm groß, 210 g schwer,

No. 1 $\frac{1}{2}$, ebenso, aber leichter, 130 g schwer,

No. 6, Torchon, rauh und extra rauh, 56 auf 78 cm groß, 90 g schwer,

No. 6a, ebenso, aber doppeldick, 190 g schwer,

No. 6 $\frac{1}{2}$ ebenso, aber leichter, 70 g schwer,

No. 8, Torchon, rauh und extra rauh, 49 $\frac{1}{2}$ auf 62 cm groß, 68 g schwer.

Es sind das durchweg gute, preis- und empfehlenswerte Aquarellpapiere.

Papier d'Arches ist ein französisches Büttenpapier von mittelrauhem Korn, das etwas an Sackleinwand erinnert, 55 auf 75 cm groß, nicht sehr dick und zum Welligwerden neigend, der Bogen zu 60 Pfg. Das Papier trägt die Wasserzeichen J. PERIGOT ARCHES und M B M, außerdem in einer Ecke den elliptischen Prägestempel M B M Vritable papier d'Arches. Es ist eines der besten Aquarellpapiere.

Von den in Bogen geschnittenen Maschinenpapieren seien erwähnt: Schoellers-Hammer, ein starkes ziemlich hartes, mäßig glattes, 50 auf 66 cm großes Papier, in der Durchsicht klar, nicht ins Gelbe gehend, mit sich wiederholendem Wasserzeichen am Rand und rundem Prägestempel in der Ecke, einen Hammer und den genannten Namen zeigend. Auf diesem Papier stehen die Farben etwas dünn und flach, tragen sich aber gut auf, geben sich klar und leuchtend, verwaschen sich gut und lassen sich gut ausheben. Unter den

glatten und billigen Aquarellpapieren eine empfehlenswerte Nummer, speziell am Platze, wo viel geändert und nachgearbeitet wird.

Etwas merkwürdiger Art ist das englische Harding-Papier, dick und doppeldick, 56 auf 76 cm groß, mit dem Prägestempel *J D H* in vertiefter Schrift in einer Ecke. Es sticht stark nach graugelb, ist weich, zeigt ziemlich feines, geköpertes, diagonal- oder croiséartig geordnetes Korn, vergilbt bei ungeschützter Lagerung vom Rand her, wird mürbe und brüchig. Aber die Farben tragen sich sehr weich auf, wie auf keinem andern Papier, und laufen gut ineinander; der gelbliche Ton gibt dem Gemälde Wärme und Stimmung. Das Papier eignet sich gleichgut für die früher übliche sorgfältige Malweise wie für das Skizzieren; es ist trotz seiner offenbaren Mängel ein sehr gutes Aquarellpapier und hat deshalb viele Liebhaber.

Zum Rollenpapier wird man im allgemeinen nur dann greifen, wenn das Bogenpapier im Maß nicht ausreicht. Unter den tierisch oder animalisch geleimten Papieren, welche die Architekten für ihre Schaubilder benützen, sind manche, die an sich zum Aquarellieren recht wohl geeignet sind. Für großzügige Malerei sind sie aber meistens zu glatt und zu klein im Korn und für kleine Bilder hat man sie nicht nötig.

Ein gutes Aquarellpapier in Rollen ist die Marke „Schoellershammer Nr. 308 S.“ Die Rollenlänge beträgt 50 m, die Rollenbreite 146 cm; der Quadratmeter wiegt 250 gr. Die Qualität ist ähnlich wie bei dem oben erwähnten Bogenpapier derselben Fabrik; aber die Fläche ist rauher und streifig gerippt, was beim Malen mit halbtrockenem Pinsel vorteilhaft zur Geltung kommt. Für Strandsachen, Seen, Teiche und ähnliches ist das Papier so aufzuspannen, daß die Streifung des Kornes mit dem Wasser geht, anstatt es senkrecht zu durchschneiden.

Bei den weißen Aquarellpapieren schadet ein Stich ins Gelbe nicht, ist unter Umständen sogar erwünscht, weil er schon zusammenstimmend wirkt, wenn er auch nicht so ausgesprochen auftritt, wie beim Creswick- und beim Harding-Papier. Jedenfalls ist ein gelbliches Papier in der Regel geeigneter als ein solches, welches nach Blau sticht.

Der farbigen Zeichenpapiere oder Tonpapiere, wie sie auch heißen, bedient man sich bei der guaschierenden Malerei und beim gewöhnlichen Aquarell, wenn man die Färbung des Papiers als Grund- und Generalton für gewisse Stimmungen mit ausnützen will. Dieses Verfahren führt oft zu großer Vereinfachung der Arbeit und könnte mehr zur Anwendung gelangen, als tatsächlich der Fall ist. Die bekannten, für Kreidezeichnungen und Pastellmischungen viel benützten Canson-papiere können in diesem Sinne als Aquarellpapiere gelten.

Das Canson-Papier in Bogen mißt 48 auf 63 cm (Kartongröße) und trägt längs des Randes die fortlaufende Pressung: VIDALON-LES-ANNONAY ANCne MANUFRe CANSON & MONTGOLFIER. Es wird in zahlreichen Uni- und einigen melierten Tönen gefertigt, ist teils mehr teils weniger rauh, härter oder weicher, einerseits gewebeartig, anderseits mehr verfilzt im Korn. Für die Malerei eignen sich besonders die härtern Sorten und das verfilzte Korn aus maltechnischen Gründen. In Bezug auf die farbliche Wirkung empfehlen sich die graugelben, die gelblich-, blau- und grünlichgrauen, die maus- und schiefergrauen, die bräunlichen und lachsfarbigten Töne.

Es arbeitet sich sehr angenehm auf diesen Canson-papieren. Für das eigentliche Aquarell kommen selbstredend nur die hellsten und lichtesten Töne in Betracht, die Nummern 350, 352, 359, 407, 420 und 421; speziell 352 und 420.

b) Aquarellkarton.

Als Karton bezeichnet man ein dickes, stark gepreßtes und satiniertes Papier oder einen beiderseits mit dünnem Papier beklebten und ebenso behandelten Pappebogen. Ob das eine oder andere vorliegt, zeigt sich sofort in der Durchsicht. Karton der erstern Art ist durchscheinend, der anderen nicht oder kaum. Die Dicke des Kartons wird mit den Benennungen einfach, doppelt, dreifach, sechsfach usw. angedeutet und beträgt Bruchteile eines Millimeters.

Auf Karton malt es sich im allgemeinen nicht gut. Die Farben stehen dünn, flach und unkörperlich; die Wirkungen des Kornes fehlen eben. Für Miniaturen, Kartenaquarelle und kleine Maßstäbe überhaupt kann der Karton immerhin in Betracht kommen. Der für Federzeichnungen und Schwarzweiß-Sachen vielbenützte Bristolkarton wird von dilettierenden Damen gerne zur Blumenmalerei auserwählt. Auch für feinere Diplomarbeiten, Urkunden mit Malerei und Schrift, wird er öfters verwendet.

Bristol-Karton wird in zwei Sorten, glatt und rauh, in vier Stärken und verschiedenen Formaten hergestellt. Er trägt im Eck einen elliptischen Stempel mit der Pressung: BRISTOL. A. L. Vergleiche Tabelle 2 im Anhang.

c) Aquarellpappe.

Eine vorzügliche Errungenschaft, die nur den einen Nachteil hat, daß das fertige Aquarell nicht wohl aufgezogen werden kann, sondern als Vollbild zu rahmen ist oder im Passepartout vertieft gefaßt werden muß.

Das Wesen der Aquarellpappe besteht darin, daß ein 2 bis 4 mm dicker Pappdeckel oder Preßspan

einerseits mit einem guten Aquarellpapier, anderseits mit einem Contrepapier überzogen ist, um das Werfen und Windschiefwerden der Pappe beim Annässen zu verhindern. Die Aquarellpappe ist also ohne weiteres zum Bezeichnen und Bemalen fertig, hilft mithin der Bequemlichkeit auf. Manche behaupten aber, das bloß vom Rand her gespannte Papier bearbeite sich besser, als das im ganzen aufgellebte. Es mag etwas daran sein; das im ganzen aufgezugene Papier hat dafür den Vorteil, daß beim Annässen keine Faltungen entstehen.

Englische Aquarellpappen sind als „Water Colour Sketching Boards“, überzogen mit Whatman — oder O. W. — Papier in vielen Formaten zu billigem Preise im Handel. Vergleiche Tabelle 3 im Anhang.

Wohl zu empfehlen sind auch die ähnlichen „Turnbull-Tabletten“; ihr Papier ist gut und ihre Pappe wirft sich nicht, so sehr man sie auch annässen mag. Die graue Rückseite trägt einen elliptischen Farbstempel mit der Schrift: Aquarelle Tablet. J. L. & J. Turnbull Beaumont Mill.

Schoellers Hammer ist ebenfalls in dieser Form zu haben. Die 3 mm dicke Pappe mißt 69 auf 99 cm. Das Korn ist flächig-rauh. Die Farben stehen kräftig, mehr hart als weich, was einige Vorsicht für Himmel und Wolken erfordert, damit sie nicht zu schwer wirken. Die Farben lassen sich leicht wieder aufnehmen und verschieben. Die Pappe klappt bei starkem Naßwerden gelegentlich an den Rändern auf. Es empfiehlt sich deshalb, die auf das gewünschte Format geschnittenen Stücke von vornherein mit Streifen dünnen, zähen Papiers über den Rand so zu bekleben, daß dieses auf der Vorderseite etwa 5 mm, auf der Rückseite beliebig übergreift und auf der Kante preß liegt. Damit ist die Aquarellpappe genügend geschützt und der Saum wird später beim Rahmen oder Einsetzen in den Passepartout durch den Falz gedeckt.

Von der obengenannten Firma Turnbull aus sind auch 1 und 2 mm starke Tabletten mit getontem Papier im Verkehr, an den Ecken abgerundet, auf dem schrägen Schnitt vergoldet. Das Korn ist teils glatt, teils grieselig rau, feinwarzig. Zu Handen sind mir die Formate 17 auf 22 cm und 12 auf 15 $\frac{1}{2}$ cm. Die Tonungen sind zweckmäßig und es malt sich sehr angenehm auf diesen Tabletten. Für kleine Bildchen und Skizzen zu Geschenzwecken ein passendes und erwünschtes Material.

d) Blockbücher.

Ebenfalls eine höchst zweckmäßige Erfindung, die unbedingt gemacht werden müßte, wenn sie nicht schon da wäre. Das Blockbuch oder kurzweg der Block besteht aus 12 bis 32 übereinanderliegenden Aquarellpapierblättern, die unter sich bloß dadurch verbunden sind, daß der Schnitt des Buches oder der Blätterlage einen Leimaufstrich erhält, über den ein Streifen zähen Papiers oder ein straminartiges Gewebe geklebt ist. Diese Umrandung des Blocks läßt eine schmale Stelle frei, an der sich die Blätter zählen lassen und von welcher aus sich dieselben einzeln mittels eines scharfen Messers ablösen lassen, wenn sie bemalt sind. Ein starker Pappdeckel unter dem letzten Blatt versteift das Ganze.

Die übrige Ausstattung ist verschieden und wechselnd. Es gibt Blockbücher mit und ohne Deckel, in Segelleinen gebunden, mit Gummiband oder Zubindeverschluß, mit Taschen zur Unterbringung der abgelösten Skizzen, mit Hülßen für Bleistift oder Pinsel usw. Das einfachste ist schließlich das bequemste und billigste. Wichtiger als alle Zubehör sind jedenfalls eine solide Anfertigung und ein gutes Papier.

Die Blockbücher werden in vielen Formaten gefertigt. Man sollte sich jedoch keine zulegen, die über

Tafel II.



Studie für Luft und Mittelferne.

das Maß von 25 auf 35 cm hinausgehen. Bei großen Büchern tritt, wenn das Papier nicht außergewöhnlich stark ist, der Übelstand ein, daß die beim Malen und Waschen stark angenäßten Blätter sich ungebührlich aufwerfen, sich wohl auch vorzeitig loslösen und die darunter liegenden Blätter ebenfalls aus der Ebene bringen.

Über die englischen Blockbücher einfachster Art ohne Deckel orientiert die Tabelle 4 im Anhang.

Viel benützt bei uns sind auch die guten und billigen Blockbücher der Firma Pietro Miliani in Fabriano bei Mailand. Das glatte Korn hat mir weniger zugesagt; das rauhe dagegen ist für die skizzenhafte Behandlung recht zweckmäßig und bearbeitet sich zu voller Befriedigung. Ein handliches Format, für gewöhnlich genügend groß, ist 16 auf 24 cm. Die Bücher haben ein Schutzblatt aus Packpapier aufgeklebt, das kreisförmig ausgeschnitten ist, damit man die Kaze nicht im Sack kauft.

Es empfiehlt sich, nach Abtrennung eines Blattes den Rand des Blocks mit Messer oder Schere schön eben zu schneiden. Geschieht dies nicht, so staut sich beim Malen unter Umständen das Wasser an den überstehenden Rändern, löst die Leimung des Schnittes und bringt den Block in Unordnung.

2. Pigmente oder Farben.

Die Farbstoffe, die man aufträgt, heißen Pigmente; was dabei auf dem Papier entsteht, wirkt als Farbe. Das Pigment ist die Ursache; die Farbe ist die Wirkung. Der Sprachgebrauch des praktischen Lebens nimmt das nicht so genau und bezeichnet die Pigmente kurzweg auch als Farben. So sprechen wir von Künstlerfarben, von Ölfarben, von Aquarellfarben etc.

Wenn man über Farben spricht, so lassen sich die technischen Ausdrücke der Maler- und Alteliersprache nicht vermeiden und es erscheint angezeigt, einige derselben hier im voraus ihrer Bedeutung nach festzulegen.

a) Farbentechnische Ausdrücke.

Wenn eine Farbe sich voll und ungetrübt gibt, wenn ein Blau so blau erscheint, als wir es uns überhaupt vorstellen können, so sagt man, die Farbe sei gesättigt oder intensiv, es sei eine satte Farbe. Wenn die Farbe dabei dunkel und doch durchscheinend auftritt, so heißt man sie tief. So zeigt das Meer bei Capri ein tiefes Blau. Wenn eine satte oder intensive Farbe gleichzeitig hell ist, so sagt man von ihr, sie leuchte und wenn es sich um Gelb oder Rot handelt, sie sei feurig, sie habe Feuer.

Daß und warum man die nach Gelb neigenden Farben als warme anspricht und die nach Blau und Violett neigenden als kalte, wurde schon weiter oben erwähnt.

Wenn eine Farbe wenig gesättigt, aber klar und durchsichtig ist, so nennt man sie licht, auch matt, fahl oder flau, je nachdem es sich um Hell oder Dunkel handelt. (Lichter Ocker, Grüne Erde, Rosa Krapplack). Ist die Farbe wenig gesättigt und dabei mehr deckend als durchscheinend, so heißt sie stumpf (Chromoxydgrün).

Mit Weiß gemischte Farben wirken, wenn der Glanz fehlt, kalkig oder kreidig. Farben, welche aussehen, als wären sie verunreinigt, heißen trüb oder schmutzig, je nach dem Grad.

Farben, die intensiv, aber unangenehm wirken, gelten als hart oder grell; sie sind aufdringlich. Im entgegengesetzten Sinne spricht man von angenehmen, weichen, sanften Farben.

Gewisse Farben eignen sich hauptsächlich oder überhaupt nur für die Malerei im Vordergrund; sie wachsen dem Beschauer entgegen (Preußischblau). Andere Farben eignen sich besonders gut für die Luft und die Ferne (Kobalt). Man kann sie als Vordergrund- und Fernfarben auseinanderhalten.

Mit dieser Erscheinung dürfen nicht verwechselt werden die vor- und zurückspringenden Farben, deren Eigenschaft auf der verschiedenen Wellenlänge des farbigen Lichts beruht. Ihre Wirkung kommt gelegentlich bei zweifarbigem Mustern zur Geltung.

Von Farben, die sich normal auftragen, sagt man, sie stehen oder sitzen gut. Pigmente, die sich mit sichtbarem Korn niederschlagen, „grieseln“ (von Gries, Grus). Von Farben, die in die Faser des Papiers eindringen und sich nicht mehr entfernen lassen, sagt man: sie fressen sich ein (gewisse Seerfarben).

Manche Pigmente können mit bestimmten andern nicht gemischt werden (z. B. Neapelgelb und Preußischblau), weil sie eine chemische Verbindung eingehen, statt sich mechanisch zu mengen. Bilden sich dabei Flocken, so sagt man, die Mischung gerinnt oder verkäst.

Wenn ein Pigment die Eigenschaft hat, daß man schon mit einer geringen Menge desselben eine reichliche Färbung erzielen kann, so sagt man von ihm, es sei ausgiebig (z. B. Preußischblau). Wenig ausgiebige Farben heißen auch streng (Indigorot, Ultramarinrot).

Von der großen Verteilbarkeit eines Pigmentes spricht man, wenn es sich gewissermaßen bis in seine Moleküle auflöst (Karmin). Pflanzenfarben und Seerfarben besitzen durchschnittlich eine größere Verteilbarkeit, wie die Erd- und Mineralfarben. Ein Zeichen für die große Verteilbarkeit ist es, wenn die Farbpartikeln sich lange schwebend im Wasser erhalten, nicht alsbald absetzen. Farben großer Verteilbarkeit bringen diese Eigenschaft auch beim Auftrag auf das

Papier zur Geltung; sie verteilen sich gut; sie laufen gut ineinander.

Ein Pigment heißt geschönt, wenn ihm Zusätze anderer Farben gemacht sind, um es leuchtender zu machen (z. B. Anilinrot zu Eisenrot). Wenn die Zusätze unbeständig sind, so ist das Schönen oder Anfeuern ein Unfug.

b) Die Überzahl der Pigmente.

Wenn jemand, der aquarellieren lernen will, ein Verzeichnis der betreffenden Farben zur Hand nimmt, so wird er vermutlich erschrecken über die große Zahl derselben und wenn er sich die Mühe nimmt, sie auszuzählen, so wird er nicht weit von 200 bleiben. Die Sache sieht aber schlimmer aus, als sie ist. Die vielen Farben braucht man lange nicht alle; der zehnte Teil tut es auch und mit diesen allein kommt man sogar weiter. Woran liegt nun das?

Erstens: viele der aufgeführten Farben sind weiter nichts als ein Gemenge von zwei oder mehr Einzel Farben, von Rot und Blau, von Gelb und Blau usw. Wer nicht gar zu bequem ist, kann das Mischen auf der Palette selbst besorgen und sich den Kauf der Mischfarben ersparen. Verdächtig, Mischfarben zu sein, sind in der Regel diejenigen, die statt dem Namen des Farbstoffes einen Phantasiennamen führen wie Moosgrün oder Maigrün. Es gehören dahin aber auch einige, die scheinbar unter richtiger Flagge segeln, wie das als Chromgrün gehende Gemenge von Chromgelb mit irgend einem Blau.

Zweitens: viele der Farben sind nicht lichtecht; sie verblässen über kurz oder lang, wenn sie die Sonne bescheint. Sie sind für ein Aquarell, das Dauer haben soll, nicht zu gebrauchen; für allerlei andere flüchtige Zwecke mögen sie genügen. Es ist schade drum; uuter

den unbeständigen Farben sind einige sehr schöne. Über eine reinliche Scheidung in dieser Hinsicht wird noch weiter zu reden sein.

Drittens: viele Farben wirken im Aufstrich so wenig verschieden von einander, daß es töricht wäre, sie alle in den Farbkasten zu legen. Da finden wir z. B. acht verschiedene Ocker, die wir gewiß nicht alle nötig haben, abgesehen davon, daß Marsgelb und einiges andere auch nicht weit davon liegen. Wir wissen, daß ein Backstein sich gelb oder rot brennt je nach der angewendeten Hitze, daß er dunkelbraun verglast, wenn das Feuer übermäßig wird. Auf ähnliche Weise lassen sich aus einem Rohocker durch Brennen oder Kalzinieren schließlich beliebig viele Ocker erzeugen. Allen aber haftet das Charakteristische des Ockers an und wenn wir einen gelben, einen roten und einen braunen aussuchen, so wird es für alle Fälle genügen.

Eine ganze Reihe roter Farben läßt sich zusammenfassen in den Begriff „Eisenrot“. Der färbende Bestandteil ist rotes Eisenoryd natürlicher oder künstlicher Herkunft. Auch hier läßt sich durch Brennen oder Rösten nachhelfen. Die Färbungen liegen nicht weit auseinander und bewegen sich zwischen Ockerrot und Braunviolett. Englischrot, Venezianischrot, Lichtrot, Pompejanischrot, Caput mortuum, Indischrot, Persischrot etc. gehören hierher; zwei oder drei davon werden vollauf genügen.

Da sind an die dreißig verschiedene Grün; davon werden wir die meisten entbehren können. Alle wenig lebhaften Grünfärbungen werden sich ermöglichen lassen durch Mischung von Gelb und Blau. Nur für das sogenannte Spangrün (von Grünspan) werden wir aus der Reihe der verschiedenen Kupfergrün das eine oder andere aussuchen müssen, denn solch ein intensives Grün läßt sich mit dem besten Willen durch Mischen nicht erreichen.

Viertens: manche Farben sind veraltet. Sie haben seinerzeit ihre Rolle gespielt und ihre Dienste getan und sie werden noch geführt, weil sie noch vereinzelte Liebhaber finden. Sie sind aber völlig entbehrlich, weil die neuere Farbenindustrie längst einen Ersatz geschaffen hat, der zweckmäßiger ist. Dahin, d. h. zu den veralteten Farben gehören u. a. Alureolin, Bister, Mumie, Neutraltinte und Sepia.

Ist nach obigem festgestellt, daß von den vielen vorhandenen Aquarellfarben der größte Teil für die Malerei überflüssig ist, so wird sich die Besprechung derselben auch beschränken und kürzer fassen können. Zunächst interessiert uns aber noch

c) Die Herkunft der Pigmente.

Wie Edelfsteine in der Natur vorkommen, aber auch vom Chemiker „synthetisch“ im Laboratorium aus den Grundstoffen aufgebaut werden, so liefert einerseits die Natur Farbstoffe, die nur einer gewissen Aufbereitung bedürfen, um als Malerfarben dienen zu können, und anderseits lassen sich auf chemischem Wege intensiv färbende Pigmente aus Stoffen unscheinbarer Färbung herstellen.

Man unterscheidet in diesem Sinne natürliche und künstliche Farben. Eine vollständige Trennung ist nicht möglich, weil sich die Grenze verwischt und weil verschiedene Farben, wie Zinnober, Ultramarin und Indigo, der Natur entnommen oder künstlich erzeugt sein können.

Die natürlichen Farben entstammen einem der drei Reiche. Sind sie anorganisch, so heißen sie Erd- oder Mineralfarben. Ihnen haftet fast durchweg etwas schweres, körperliches an und sie decken deshalb mehr oder weniger; sie sind beinahe alle beständig oder lichtecht.

Sind die Pigmente dem Pflanzenreich entlehnt, so heißen sie vegetabilische oder Pflanzenfarben. Den eingedickten Säften, den harzartigen Ausflüssen geht das ursprünglich flüssige nach. Die Pflanzenfarben tragen sich leicht, dünn und durchscheinend auf; ihr Deckvermögen ist sehr gering. Sie ergeben mit andern Worten eine tiefe aber wenig leuchtende Färbung. Das läßt sich jedoch einigermaßen korrigieren. Man setzt den Säften oder Lösungen weiße Körper in feinsten Verteilung zu: Stärkepulver, geschlämmten weißen Ton etc. Die Färbung schlägt sich auf den kleinen Partikeln nieder; das Pigment wird körperlicher, färbt leuchtender und weniger tief. Auf diese Weise entstehen die sogenannten Farblacke oder Lackfarben, Krapplack, Indigolack u. a. m. Die vegetabilischen Farben sind durchgängig weniger beständig und lichtecht als die Erdfarben, was in Anbetracht ihrer sonstigen guten Eigenschaften recht bedauerlich ist.

Dem Tierreich entnommen sind die animalischen Farben. Es sind ihrer nicht viele und diese wenigen sind entbehrlich.

Von den künstlichen, also auf chemischem Wege erzeugten Farben, zeigt ein Teil, etwa die Hälfte, sich ähnlich nach Art und Verhalten den Mineral- oder Erdfarben, während der andere Teil, die Teer- oder Anilinfarben, in sofern eine Sonderstellung einnimmt, als die zugehörigen Erzeugnisse außerordentlich intensiv und leuchtend sind, aber leider keine oder nur geringe Beständigkeit haben.

Der ersterwähnte Teil der künstlichen Pigmente bringt dem Farbkasten einige seiner wichtigsten Farben zu. Vom andern Teil kann nur mit Auswahl und ausnahmsweise Gebrauch gemacht werden. Der Farbenchemie scheint es übrigens zu gelingen, in dieser Hinsicht Wandel zum Bessern zu schaffen. Vorversuche sind gemacht und die Vorboten sind bereits da.

Die Firma Schmincke & Co. hat ihren Horadam-Farben ein Sortiment von 14 Teerfarblacken, T-Farben genannt, eingereiht: Echthgelb, hell und dunkel; Permanentgelb, hell und dunkel; Permanentrot I, II und III; Echtrosa, Indigorot, Pigmentscharlach, Echthordeaur, Echthviolett, Echthblau, Solidblau, Echthgrün.

Günther Wagner bringt einen Satz von Teerfarblacken unter dem Namen Eilido-Töne heraus: 6 Gelb, 5 Rot, 4 Blau, 6 Grün und je 1 Schwarz, Grau und Braun.

Unter diesen neuen Farben befinden sich sehr hübsche und brauchbare Töne. Wenn die behauptete Lichtbeständigkeit sich als richtig erweist und wenn sich keine mißlichen Nebenwirkungen geltend machen, so bilden diese Teerfarben eine willkommene Bereicherung des Aquarellkastens. Daß es gelingt, schon mit diesen neuen Farben allein ein befriedigendes Landschaftsbild zu malen, davon habe ich mich selbst überzeugt. Wichtiger als für den Landschaftler ist die Frage für den Blumenmaler, speziell wegen der roten Farben.

d) Die meistbenützten Aquarellfarben.

Weiß — Gelb — Rot — Blau — Grün — Braun —
Grau und Schwarz.

Das Deckweiß.

Für das gewöhnliche oder eigentliche Aquarell auf weißem Papier ist Deckweiß überflüssig; man kann ohne dasselbe auskommen, wenn man die Mühe des Aussparens nicht scheut. Das ungetrübte Weiß des Papiers steht meistens frischer und besser im Bild, als das aufgesetzte Weiß. Man wird sich aber ein Deckweiß als Nothbehelf zulegen, um gelegentlich verloren gegangene Lichter wieder herzustellen, für besonders feine Eiselierungen und als Zusatz zu andern Farben, um

sie milchig oder stumpf und freidig zu machen, wo dies erforderlich erscheint.

Für das guaschierte Aquarell liegt die Benützung von Deckweiß im Begriff und Wesen. Auf die Wirkung deckender und halbdeckender Töne stützt es seine Eigenart.

Für das Aquarellieren auf getonten Papieren ist Deckweiß ebenfalls nicht zu entbehren. Im Landschaftsbild kommen die hellsten Partien mit seiner Hilfe zustande. Im Blumenstück werden Margueriten und andere weiße Blumen, überhaupt alles, was heller ist als der Grund mit seiner Beteiligung gemalt.

Alle weißen Pigmente bestehen aus kleinsten, farblos durchsichtigen Körnchen. Durch die Brechung des Lichts an den Ranten und Flächen dieser mikroskopischen Körper entsteht für das Auge der Eindruck von Weiß. Ein Vergleich ins gröbere erklärt dies sofort. Der Schnee besteht aus feinen Eisnadeln und erscheint tadellos weiß.

Durchtränkt man den Schnee mit Wasser, so verliert er sein reines Weiß; er wirkt glasig. Genau so ergeht es den weißen Pigmenten. Werden sie in ein wässeriges Bindemittel gebettet, so geht ihr Weiß zurück und noch mehr, wenn sie in Öl oder Firnis zu liegen kommen. Dasjenige Weiß, welches dabei am wenigsten an Weiß verliert, hat die größte Deckkraft. Manche Körper, die trocken verwendet, noch als weißes Pigment gelten können, wie die Kreide, müssen als Malerfarbe ausscheiden, weil sie in Wasser nicht mehr genügend decken und noch weniger in Öl.

Von den der Malerei zur Verfügung stehenden weißen Pigmenten hat die beste Deckkraft das kohlen-saure Bleioryd, kurzweg Bleiweiß genannt. Für die Aquarellmalerei kommt es als

Kremserweiß oder Blanc d'argent

in Betracht. Der großen Deckkraft steht eine leidige Nebeneigenschaft gegenüber. In Gegenwart von Schwefelwasserstoff, der in geringen Mengen in jeder Wohnluft vorhanden ist, vergilbt es und bräunt sich schließlich bis zum Schiefergrau. Als Ölfarbe ist das Bleiweiß durch Öl und Firnis gegen diesen Angriff ziemlich geschützt, nicht so als Wasserfarbe. Man verwendet es deshalb beim Aquarellieren am besten nicht und wählt statt seiner ein Weiß, das nicht vergilbt. Der nächstliegende Ersatz ist das Zinkoryd, kurzweg Zinkweiß genannt. Seine Deckkraft ist etwas geringer, aber für eine Wasserfarbe genügend. Die Form, in welcher es dem Aquarellmaler dient, ist

Permanent Chinesischweiß.

Verschiedene Gründe empfehlen seine Aufbewahrung in kleinen Glasgefäßen und man bedient sich besser dieser Aufmachungsart (vergleiche Abbildung 1) als der Tafelform und der Verpackung in Näpfchen oder Tuben. Auch dieses Weiß hat seine schwache Seite. Wer Teerfarben mitbenützt — in der Blumenmalerei sind sie kaum zu umgehen — der sollte kein Zinkweiß verwenden, wenigstens nicht in Verbindung mit diesen. Es hat sich gezeigt, daß sonst ziemlich haltbare Teerfarben nicht zinkweiß-echt sind. Das heißt mit andern Worten: mit Zinkweiß gemischte Teerfarben verblassen leichter als sonst, aber merkwürdigerweise nur in Aquarellen, die sich dicht unter Glas befinden (Dr. Eibner, Kunsttechnische Blätter VII. 18—20).

Eine dritte weiße Deckfarbe ist schwefelsaurer Baryt mit Schwefelzink, bekannt unter der Bezeichnung Griffith's Weiß oder Zinkolith, als Künstler-Aquarellfarbe gewöhnlich aber

Lithoponweiß

genannt. Dieses Weiß ist fein und schön, deckt gut,

wird aber in der vollen Sonne leicht grau. Es kommt in Fläschchen in den Handel (Horadam's Patentfarben), ist ausgiebig, geschmeidig und nicht zur Verkörnung und Klumpenbildung geneigt, wie die andern Deckweißarten.

Jedes der aufgeführten drei Deckweiß hat also seine guten und weniger guten Eigenschaften. In jeder Hinsicht einwandfrei ist keines derselben.

Die gelben Farben.

Da sind zunächst zwei lichtgelbe Deckfarben: Saune brillant und Neapelgelb. Sie haben beide neben ihren guten Qualitäten auch Mängel und Nachteile. Da man durch Mischen von Deckweiß mit Gelb oder Rotgelb dasselbe erreichen kann, so mag es bei der bloßen Erwähnung bleiben.

Gelb ist an sich die lichtstärkste Farbe, schon im Tageslicht und bei künstlicher Beleuchtung erst recht. Unter den ausgesprochen gelben Pigmenten steht in bezug auf die Helligkeit voran das chromsaure Bleioxyd oder, wie es kurzweg genannt wird, das

Chromgelb.

Künstlich erzeugt, fällt es je nach der Herstellungsart verschieden in der Färbung aus vom grünlichen bis zum roten, so daß eine förmliche Skala zur Verfügung steht. Das Chromgelb ist verwandt mit dem Bleiweiß, hat mit ihm gewisse Eigenschaften gemein und verträgt sich nicht mit allen Farben, so z. B. mit Zinnober. Als Aquarellfarbe kommt es gewöhnlich in vier Nummern in den Verkehr: zitrongelb, hell, mittel und orange. Die Farbe ist leuchtend, ausgiebig, mehr deckend als lasierend, ziemlich haltbar und beständig, wenigstens in den dunklern und rötlichen Abstufungen. Allen Chromgelb als Aquarellfarbe haftet aber etwas

aufdringliches, freches an, so daß man sie am besten nicht in den Farbenkasten aufnimmt. Das bezieht sich jedoch nur auf die lasierende Verwendung. Wo man Deckweißlichter oder auch verschwommenes Weiß mit Gelb- oder Rotstich auftragen will, empfiehlt sich in erster Linie die Beimischung von Chromgelb wegen seiner Deckkraft und Lichtstärke. Das Weiß färbt sich, ohne viel an seiner Helle zu verlieren.

Die schönste aber auch die teuerste Farbe von ausgesprochenem Gelb ist das Schwefelkadmium, oder kurzweg das

Kadmiumgelb.

Kadmium ist ausgiebig, etwas deckend, leuchtend, tiefer als Chromgelb und weniger frech, außerdem beständig. Der Farbauffstrich dunkelt, im Dunkeln aufbewahrt etwas nach, wird am Licht aber wieder heller. Mit den Kupferfarben, Grünspangrün etc., will sich Kadmium nicht vertragen; die Mischungen bräunen sich. Als Aquarellfarben sind gewöhnlich vier Nummern zu haben: hell, mittel, orangegelb und orangerot oder dunkel. Am meisten verwendet wird die Mittelsorte. Für die Blumen- und Stillebenmalerei, für figürliche und dekorative Stücke sind die Kadmiumfarben wichtiger als für Landschaften und Architekturen, bei denen sie im Vordergrund wie in der Ferne ihrer Deckkraft wegen leicht zu schwer wirken, sowohl für sich allein als in ihren Mischungen.

Die angenehmste und am leichtesten zu verarbeitende gelbe Aquarellfarbe ist das salpetrigsaure Kobaltoxyd-Kali oder

Indischgelb.

Der Namen der Farbe rührt daher, daß ein ganz ähnliches Gelb auch aus dem aus China, Indien und Arabien eingeführten, Purée genannten Stoff erzeugt wird, wobei Curanthinsäure das färbende Agens ist. Indischgelb ist schön, gut lasierend, von genügender

Tiefe, mit allen Farben mischbar und ziemlich beständig, sofern es nicht aus Purée erzeugt ist. Für jedes Feld der Aquarellmalerei und zu Mischungen von allerlei Grün besonders geeignet, sollte das Indischgelb in keinem Farbkasten fehlen.

Eine in frühern Tagen beliebte, aber heute ziemlich aus der Mode gekommene, in England noch verwendete, gelbe Farbe ist

Gummigutt,

ein über Singapore aus Siam eingeführtes Gummiharz irgend einer *Garcinia*-Art. Dieses Naturprodukt kommt in Stücken als Röhrengutti und als Kuchen-gutti in den Handel. Das erstere ist besser und reiner. Seine zylindrische Form rührt vom Eintropfen in Becher aus Bambusrohr her. Das Aussehen erinnert an dunkles Kolophonium. Der Bruch ist mattglänzend und muschelartig. Der nasse Pinsel gibt auf der rotbraunen Fläche gelbe Streifen und Säume. Wer mit Gummigutt aquarellieren will, kann ein rohes Stück benutzen, das ziemlich lange vorhält und wenig kostet. Die Farbe wird aber auch in den sonst üblichen Aufmachungen geliefert. Färbung und Verwendung sind ähnlich wie beim Indischgelb. Der satte Aufstrich ist noch etwas tiefer und Gummigutt lasiert besser als jedes andere gelbe Pigment. Die Beständigkeit ist nur mittelmäßig.

Gummigutt ist auch physikalisch merkwürdig. Nicht zusammengefestes Licht, wie es jede Einzelstelle des Spektrums zeigt, heißt einfarbig. Die Farben der Pigmente zeigen kein einfarbiges Licht; ein Licht bestimmter Farbe herrscht nur vor, in gelben Farben das gelbe, in roten das rote usw. Gummigutt macht nun insofern eine Ausnahme, als sein Aufstrag mehr rote und grüne als gelbe Strahlen hat. Damit hängt es offenbar zusammen, daß ein dünner Aufstrich nach

Grün sticht, während ein dicker orangefarben oder schmutzig rotbraun wirkt.

Aus der Reihe der auf Seite 40 erwähnten Teerfarblacke kommen in der Färbung dem Indischgelb nahe Horadams Permanentgelb hell (Indanthrengelb) und die Nummern 501 und 504 der Eilido-Farben.

Von den weniger ausgesprochen gelben Farben sind aufzuführen einige Ockersorten und Siena ungebrannt, die auch eine Art von Ocker ist. Eisen- und Manganorydhydrate sind für die tonigen und kalkigen Erden die färbenden Stoffe; Eisen für den rötlichen, Mangan für den grünlichen Teil. Die Ocker sind in der Natur so verbreitet (Luxerre, Amberg etc.), daß eine künstliche Erzeugung überflüssig ist. Terra di Siena stammt aus Toscana oder Amerika, wird aber auch künstlich aus dem Grubenschlamm der Eisenvitriolbereitung gewonnen.

Lichter Ocker, Gelber Ocker.

Als Aquarellfarbe gewöhnlich in zwei Nummern erhältlich, die wenig von einander abweichen. Je heller und gelber (aber ungeschönt), desto besser. Für die Landschaft- und Architekturmalerei ist dieser Ocker eine Universalfarbe. Er dient zum lichten Unterlegen, um ganze Partien einheitlich auf einen warmen Ton zu stimmen, für Wände, Wege, Gestein, zur Mischung von allerlei stumpfem Grün, zum Aufwärmen von Schattenpartien und wenn er wirklich licht ist und nicht zu sehr deckt, sogar in der Ferne für Luft und Wolken. Das nicht-aufdringliche ist die Stärke dieser Farbe. Sie läßt sich leicht auswaschen wie alle Erdfarben und ist, wenn ungeschönt, völlig beständig.

Goldocker

ist etwas tiefer, wärmer und feuriger im Ton, verhält sich ähnlich und läßt sich ähnlich verwenden. Das gleiche gilt vom

Marßgelb,

das etwas durchsichtiger ist, schwach nach Rot zieht und sich angenehm verarbeitet, wie auch die übrigen Marßfarben.

Römischer Ocker

zeigt ein schwereres, schon stark gebrochenes Gelb und nähert sich der Grenze, die man zwischen Gelb und Braun zu ziehen pflegt, obgleich Braun im Grunde genommen nichts anderes ist als ein lichtschwaches Gelb, wie Grau ein lichtschwaches Weiß ist.

Goldocker, römischer Ocker und Marßgelb sind entbehrlich, wenn man darauf hält, mit tunlichst wenigen Farben auszukommen. Ihre Färbungen lassen sich angenähert durch Mischung von lichtem Ocker mit Indischgelb, rotem Ocker und Siena erreichen.

Eine für den Landschaftler und besonders den Architekturmalers kaum zu entbehrende Farbe ist

Siena, ungebrannte Siena, rohe Siena.

Das „Terra di“ wird der Kürze halber weggelassen. Obgleich diese Farbe ein schon stark gebrochenes Gelb zeigt, so wirkt sie außerordentlich warm und leuchtend. Schaltet man Himmel und Wolken aus und reiht dafür das Wasser der Teiche und Sümpfe ein, so gilt ungefähr alles, was über die Anwendung des lichten Ockers gesagt wurde. Das Grün wird selbstredend stumpfer, aber man hat ja auch solches wiederzugeben. Auch die übrigen Gebiete der Malerei werden diese Farbe nicht entbehren wollen. Sie gehört also in jedes Malbesteck und hilft den eisernen Bestand bilden. Sie fehlt auch tatsächlich nicht in der englischen „4 Cake Box“, was gewiß für ihre Vielseitigkeit spricht (Raw Sienna, Light Red, Cobalt and Vandyke Brown).

Die roten Farben.

Rote Pigmente gibt es in Menge. Die rote Abtheilung der Farben ist die reichhaltigste und trotzdem ist es um die Aquarellmalerei in dieser Hinsicht nicht sonderlich gut bestellt. Gebrochenes Rot steht in tadelloser Qualität und mit Repräsentanten in Überfülle zur Verfügung. Auch am ausgesprochenen, ungetrübten Rot wäre kein Mangel; aber das meiste ist nicht lichtecht und das übrige hat auch seine schwachen Seiten. Landschaft und Architektur kommen noch gut weg. Leidtragende sind die Blumen-, die Stilleben- und Figurenmalerei.

Das schönste und verteilbarste Rot, der Karmin, ist höchst unbeständig. Die roten Anilinfarben sind größtenteils rasch verblässend. Da müssen denn Krapplack, Alizarinrot und andere Rotlacke als Nothbehelf einspringen, obgleich sie weniger schön und auch nicht sehr beständig sind. Zinnober neigt zur Schwärzung und Mennige zur Versteinerung. Ein wahrer Jammer!

Es wäre also immerhin für den Aquarellisten ein freudiges Ereignis, wenn die auf Seite 40 erwähnten neuen Teerfarblacke sich beständiger als Krapp erweisen und in anderer Hinsicht keinen Grund zur Beanstandung geben würden. Um darüber endgültig ins Reine zu kommen, müssen eben noch ein paar Jahre abgewartet werden, die die nötige Erfahrung bringen.

Die natürliche oder die künstlich hergestellte Verbindung von Schwefel und Quecksilber, das kristallinische rote Schwefelquecksilber geht unter dem Namen

Zinnober.

Zinnober ist eine schwere Farbe, ausgesprochen und eigenartig rot, gut deckend, je nach der Erzeugungsmethode heller oder dunkler, auch nach Gelb oder nach Violett ziehend, in starkem Licht nachdunkelnd und schließlich schwarz werdend, unverträglich mit bleihaltigen Farben,

mit Pariserblau u. a. Zinnober geht als Aquarellfarbe in den Nummern hell und dunkel, Scharlach- und Karminzinnober, sowie als chinesischer Zinnober, der als der beste gilt. Der Aquarellist tut gut, auf alle fünf Formen zu verzichten, wenn er nicht gerade schwere Abendhimmel und mittelalterliche Scharfrichter zu malen hat.

Das rote Bleiorpd oder Minium, künstlich erzeugt aus Bleiweiß, heißt in der Malersprache

Mennige oder Saturnrot.

Weniger schwer und weniger deckend als Zinnober, ziemlich beständig, von feiner eigenartig schöner Färbung, nach Orange ziehend, seine Herkunft nicht verleugnend und die schlechten Eigenschaften des Bleiweiß in bezug auf Mischbarkeit und den Schwefelwasserstoff teilend. In tadelloser, feiner Ware ist die Farbe leider schwer erhältlich; in geringer Qualität wird sie über kurz oder lang wie ein Stein. Am sichersten ist noch die feste Tafelform; wer sich ein gutes Stück errungen, wird eine helle Freude an dieser Farbe haben, gleichgültig ob er Landschaften, Blumen oder Figuren malt. Sie ist nicht überall zu brauchen, aber wo sie angezeigt ist, bringt sie einen heiteren Klang in den Altkord wie keine andere für sie gewählte Farbe.

Krapplacke, Krapprot.

Das färbende Mittel für die verschiedenen Krapplacke liefert die Wurzel der Färberröte (*Rubia tinctorum*). Die wirksamen Bestandteile Xanthin (Krappgelb), Alizarin (Krapprot) und Purpurin (Kr.-purpur) ermöglichen bei entsprechender Behandlung eine übergehende Skala zwischen Rot und Violettbraun in den Tönen: rosa, rot, karmesin, purpur, lila, violett, alle aber etwas gebrochen und mehr oder weniger nach Braun neigend.

Die Deckkraft der Krapplacke ist gering, die Tiefenwirkung der dunkeln Farben gut, der hellen selbstredend

ungenügend; die Beständigkeit ist hinlänglich, die Mischbarkeit ohne Anstand.

Als Aquarellfarben werden geliefert: Krappfarmin, Krapplack dunkel, Alizarinrot, Rosakrapplack, Purpurkrapplack, brauner Krapplack und einige mehr. Für die Landschaft- und Architekturmalerei wird man sich eine der drei erstgenannten Formen wählen und es dabei bewenden lassen. Auf den anderen Malgebieten wird man auch die helleren Vertreter berücksichtigen müssen. In England werden Rose Madder und Brown Madder viel benützt und auch bei uns wollen viele diese Farben nicht entbehren. Offenbar ist hierbei auch manches konventionell und die Malweise aus Großvaters Tagen ist mit im Spiele, aus den Tagen, aus welchen der Ausspruch stammt: „Die Harmonie ist braun.“

Das Eisenrot ist, wenn es nicht geschönt wurde, immer lichteckt und solid, stets etwas gebrochen im Ton und sonst sich ungefähr wie die Ockerfarben verhaltend, auch billig, wie diese.

Die hellste Farbe der Eisenrotgruppe ist

Lichtrot.

Raum davon verschieden, aber gewöhnlich etwas wärmer ist

Roter Ocker, gebrannter Lichthocker.

Noch ein wenig tiefer und wärmer, aber auch nicht sehr abweichend ist

Venezianischrot.

Dann folgt etwas schwerer und dunkler, aber auch warm im Ton

Englischrot.

Kälter, dunkler und stumpfer ist das vielverwendete

Indischrot.

Ähnlich wieder, aber weniger stumpf und etwas tiefer gibt sich

Pompejanischrot.

Den Schluß der Skala bildet das mehr durchsichtige, zum Violett neigende

Persischrot.

Die hellen unter diesen Eisenrot dienen für rötliche Untergründe, Äcker, Wege, Mauerwerk, Ziegeldächer, Felsen, Forlenstämme in der Abendsonne, zum Aufröten von Reflexen, zur Erübung der Luft für Städtedunst und Nebelstimmung zc. Die dunklern Rot, voran das Indischrot, brechen das Blau der Schatten zu mehr neutralen Tönen, helfen mit bei der Darstellung schwerer Wolken und Regenlüste; die Verwendung der Mischfarben Payne's Grau und Neutraltinte wird überflüssig, wenn die dunkeln Eisenrot entsprechend mit Blau gemengt werden. Mit Weiß gemischt geben die Eisenrot stumpfe, sich nach der kälteren Seite neigende, entfernt an Rosa und Lila anklingende Töne.

Es hat keinen Zweck, sich alle die erwähnten Farben zuzulegen; ein helles und ein dunkles Rot dieser Gruppe genügen.

Von den neuern, als lichtecht gerühmten Teerfarblacken können den Zinnober ungefähr ersetzen: Permanentrot II und Eilidorot 521. Für Krapplack dunkel können eintreten: Echtrofa und Pigmentscharlach, sowie die Eilidorot 523 und 524.

Die blauen Farben.

Blaue für die Aquarellmalerei geeignete Pigmente sind in genügender Zahl und Qualität vorhanden.

Die wichtigste und geradezu unentbehrliche Farbe ist das Kobaltorydul, in seiner Aufbereitung kurzweg

Kobalt

genannt. Schön und licht blau, durchsichtig, duftig, nicht tief, beständig, mit allen Farben mischbar, wenig ausgiebig und deshalb sich rasch aufarbeitend, dient diese Farbe vor allem zur Wiedergabe des Himmels, der Lufttöne und Wolkenbildungen, für die blauen Schatten der Ferne und entsprechend gebrochen für diejenigen der Mitte und des Vordergrundes. Mit Kobalt, Indischrot und lichthem Ocker läßt sich in dieser Hinsicht alles erreichen, was keine besondere Tiefe erfordert. Für zurückliegendes, duftiges, verschwimmendes Grün und für Luftlichter aller Art greift man zu Kobalt. Zu tief genommene Partien hellen sich wieder auf, wenn sie halb deckend mit Kobalt überlegt werden usw. Die Farbe frißt sich nicht ein und läßt sich leicht auswaschen. Alles in allem eine richtige 4 Cafe Vor-Farbe.

Das nächstwichtige Blau ist das früher aus Lapis Lazuli gewonnene, seit 1837 künstlich erzeugte

Ultramarin.

(Winsor & Newton liefern noch echtes Ultramarin, das ganze Täfelchen zu 21, das halbe zu 10,50, geviertelt zu 5,50 Mark). Das künstliche Erzeugnis fällt zunächst grün und wird in Blau übergeführt, das mehr oder weniger nach Violett neigt, mehr oder weniger brillant ist, wornach die Preise der Rohfarbe bis zum zehnfachen schwanken. Der Rückstand ist bekannt als Ultramarin-asche, die auch als blau- oder violettgraue feine Malerfarbe ihre Liebhaber hat.

Ultramarin ist, mit Kobalt verglichen, schwerer, kälter, tiefer, bezüglich der guten Eigenschaften die Wage haltend, und etwas ausgiebiger. Als Aquarellfarbe wird Ultramarin in zwei Nummern, gewöhnlich und feinst, geliefert, abgesehen vom schon erwähnten Natur-

produkt, das sich dadurch vom künstlichen kennzeichnet, daß es in Essigsäure nicht verblaßt.

Die Verwendung im Bild ist ungefähr dieselbe, wie beim Kobalt; man greift zu Ultramarin, wo Kobalt in der Tiefe und Schwere nicht ausreicht und wo man die Stimmung in der Richtung nach Violett drücken will.

Mit Weiß gemischt gibt Ultramarin rötliche Töne, die weniger gefällig sind als die aus Kobalt und Weiß gemischten.

(Ultramarinviolett, Ultramarinrot und Ultramarin-gelb sind dauerhafte, etwas strenge, für den Aquarellisten entbehrliche Pigmente; das letztgenannte ist Zinkgelb.)

Die „Cyaneisenfarben“ (Eisenoxydhydrate und blaues saures Kali) sind charakterisiert durch ein tiefes, außerordentlich ausgiebiges Blau, das lasierend nach Grün geht und konzentriert metallisch kupferrot schimmert. Färbekraft und Verteilbarkeit sind so groß, daß Kaolin-, Stärke- und andere weiße Pulver in Menge zugesetzt werden können, ohne daß das Blau merklich schwindet. Dementsprechend ist das Cyaneisenblau durch zahlreiche im Namen, weniger in der Sache verschiedene Pigmente vertreten: Preußischblau, Berliner Blau, Pariser Blau, Neublau, Mineralblau, Miloriblau, Turnbull's Blau usw. Das Cyaneisenblau ist nur mäßig beständig und gehört zu den ausgesprochenen Vordergrundfarben; es wächst dem Beschauer entgegen, taugt für die Ferne nicht, ist aber gut für Wasser und Grün in der Nähe.

Pariser Blau

ist in der Cyaneisenfarbenreihe das intensivste und reinste Blau, als Grundlage für die übrigen dienend. Da es aber geradezu unheimlich ausgiebig färbt, so ersetzt man es mit Vorteil durch das

Neublau,

das wesentlich abgeschwächt und heller ist, kaum nach Grün geht und als beständig gelten kann.

Eine stumpfblaue, schon stark gebrochene, aber ausgiebige und tiefe Farbe natürlicher oder künstlicher Herkunft ist

Indigo.

Dieses Pigment wäre für die Aquarellmalerei recht brauchbar, speziell für Gewitterwolken, Vornachteffekte, zum Mischen von dunkelm Pflanzengrün, zum Erreichen außergewöhnlicher Tiefen und Dunkelheiten. Mit der nötigen Vorsicht, nicht zu dunkel zu kommen, verarbeitet sich Indigo unsperrig und angenehm; aber das Pigment ist nicht beständig, verliert am Licht und wird trotz seiner guten Qualitäten am besten ausgeschaltet. Mit Neublau und Braun oder Schwarz in Mischung läßt sich Ersatz schaffen.

Das zinnsaure Kobaltorydul geht als Pigment unter dem Namen

Coelinblau oder Coeruleum.

Die Farbe ist mehr schwer und deckend als durchsichtig, aber lichtstark und gefällig. Im Vergleich mit Kobalt sticht sie nach Grün. Da das Pigment völlig beständig ist, kann es zur Einreihung in die Garnitur zweiter Wichtigkeit empfohlen werden. Für söhnige Luft und als Übergang vom Rot des Abendhimmels zum Kobaltblau ist die Farbe wie gemacht. Da Blumen und Gewänder auch entsprechende Färbungen aufweisen, kann sie hüben wie drüben dienen.

Noch etwas schwerer und viel stärker nach Grün stehend ist

Grünblauoryd.

Die Färbung entspricht einer Mischung von Kupfergrün mit Blau, ist angenehm aber nicht das,

was man sanft nennt. Die Beständigkeit ist gut. Für die Landschafterei ist das Grünblauoryd im allgemeinen zu schwer und zu vordringlich, zu exquisit. Um so mehr empfiehlt es sich für das Stillleben, die dekorative, die Kostüm- und Innenraum-Malerei. Das früher benützte, weniger beständige Bergblau, welches bei der Herstellung mehr oder weniger grünlich fällt, ist durch Grünblauoryd passend ersetzt worden.

Die grünlichblauen Pigmente geben mit Weiß gefälligere Mischungen als die rötlich-blauen.

Die Blau aus der Reihe der neuern Teerfarblacke, Echtblau und Solidblau (Indanthrenblau), sowie die Eilidoblau 550, 551 und 552 verhalten sich beim Mischen und Malen mehr wie Preußischblau und Indigo, als wie Kobalt und Ultramarin.

Die grünen Farben.

Sie bieten sich uns in überreicher Fülle. Chromgrün, Englischgrün, Hooker's Grün, Alizaringrün, Preußischgrün, Zinnobergrün, Grüner Lack, Saftgrün, Olivengrün; sie sind alle entbehrlich. Sie sind zum teil Mischungen von Gelb und Blau und mischen können wir selber; zum teil sind sie wenig, auch gar nicht beständig oder unschön. Es verbleibt noch zu besonderer Erwähnung, was folgt.

Das intensivste Grün ist das „Kupfergrün“ in seinen verschiedenen Formen. Seine Wirkung läßt sich durch Mischung von gelben und blauen Farben nicht erreichen. Es ist unter den Aquarellfarben vertreten durch folgende Formen:

Smaragdgrün, Emeraldgrün und Vert Paul Veronèse.

Davon sind die ersten beiden ziemlich gleich; das drittgenannte Grün ist durchsichtiger und etwas nach Blau gehend. Diese Farben sind wenig deckend und werden bei starkem Auftrag nur wenig tiefer. Das

Rupfergrün verträgt sich nicht mit Kadmium; im übrigen ist es ziemlich beständig, vergilbt aber mit der Zeit etwas. Es ist von den giftigen Farben die giftigste.

Das künstlich erzeugte Chromorydhydrat, vertreten durch

Permanentgrün und Viridian (Vert émeraude)

zeigt sich in der Färbung schon ein gutes Stück tiefer und dunkler, deckt ebenfalls wenig, ist beständig, wirkt mit Weiß gemischt fahl und grau. Vom Permanentgrün sind im Verkehr die Nummern hell, mittel und dunkel. Der letztern entspricht ungefähr Viridian.

Dann folgt, wohl nur als Künstlerfarbe hergestellt, das Zinkoryd-Kobaltoryd, in den Verzeichnissen geführt als

Kobaltgrün.

Dieses Pigment, stärker gebrochen in der Färbung, aber schön und klar wirkend, ist wenig ausgiebig wie das Kobaltblau, aber auch beständig wie dieses und gut für die Ferne und zu allerlei Mischungen. Im Verkehr sind die Nummern hell und dunkel; beide gut.

Chromoryd

ist in seiner gewöhnlichen Form ein gebrochenes, stumpfes deckendes Grün, aber eine der solidesten und beständigsten Farben, sogar feuerfest, daher Farbe der Porzellanmalerei. Außer der als stumpf bezeichneten Nummer sind noch zu haben: Chromoryd feurig und Chromoryd transparent. Diese Farben sind brillanter, gehen mehr nach Blau, decken weniger und lasieren besser.

Dem Mineralreich entnommen ist die beständige Erdfarbe

Grüne Erde.

Dieses stark gebrochene Grün verhält sich beim Malen wie die verschiedenen Ocker; es ist wenig ausgiebig, verbraucht sich rasch, verarbeitet sich sehr angenehm und ist für die Landschaftmalerei, speziell für Rasen, Moos und ähnliches ein brauchbares Pigment. Die besten Sorten sind stumpfblaugrün, die geringern mehr schmutzig, erdig. Wird das Material gebrannt, so wird die Färbung ähnlich der ungebrannten Umbra. Benützt man die letztere, so ist die gebrannte grüne Erde entbehrlich und umgekehrt.

Für den Landschafterkasten genügen schließlich Kobaltgrün hell, Chromoxyd und Grüne Erde. Auf den übrigen Gebieten der Aquarellmalerei wird man ohne Kupfergrün nicht wohl auskommen können.

Zum Überfluß bringen nun auch die neuen Teerfarben noch einiges hinzu: die Eilidogrün 570—575 und Horadams Echtgrün.

Die braunen Farben.

Wenn man bedenkt, daß die Ocker und Eisenrot sich brennen oder calcinieren lassen, so ist ohne weiteres klar, daß auch an braunen Farben kein Mangel sein kann. Um so besser werden wir unsere Auswahl treffen können.

Braun läßt sich ja auch unschwer aus Gelb, Rot und Blau oder Schwarz zusammenmischen. Hier liegt aber der Fall etwas anders wie beim Grün. Es handelt sich beim Auftrag von Braun nicht allein um lichte, lasierende Töne; dem Braun fällt öfters die Aufgabe zu, die Umrisse zu bilden. Mit andern Worten; mit Braun wird mehr gezeichnet als gemalt und da ist es denn doch bequem, sofort zugreifen zu können.

Gehen wir vom hellen aus über zum dunkeln, so wird der Reigen der braunen Pigmente zunächst geführt durch einige Ocker:

Brauner Ocker,
Brauner Ocker, gebrannt,
Goldocker, gebrannt.

Der erste ist mehr gelb, der zweite mehr rötlich, der dritte mehr rot. Alle drei sind recht brave Farben, wie die Ocker überhaupt. Der landschaftliche Vordergrund ist ihr Hauptverwendungsgebiet.

Gebraunte Siena

fällt bei der Erzeugung nicht immer ganz gleich aus, einmal mehr rotgelb, einmal mehr rotbraun, einmal mehr, einmal weniger lasierend und durchsichtig. Wenn das Präparat gut ist, so wirkt ein mittelfester Auftrag trotz der geringen Lichtstärke außergewöhnlich intensiv. Das Feuer dieser Farbe (nicht seine Färbung) erinnert an die letzten Züge eines Alpenglühens oder an glühendes Metall, das sich dem Erkalten nähert; es kommt aus der Tiefe. Der Herkunft von der gelben Siena entsprechen die übrigen guten Eigenschaften, die Ausgiebigkeit, Lasierfähigkeit, Mischbarkeit und Beständigkeit.

Mit wenig Blau ergibt gebrannte Siena die Färbungen, die das Grün der Natur hat, wenn es herbstet, mit viel Blau die sogenannten warmen Schatten. Mit dieser Farbe skizziert und konturiert man den kleinen Kram des Vordergrundes, wo er nicht hart erscheinen darf. Mit ihr hält man in dunkeln Partien die Zeichnung aufrecht usw. Eine Aquarellfarbe, vielseitig und dankbar wie wenige. Ein Grund mehr zur Anstrengung, eine Qualität zu erhaschen, „wie sie im Buch steht“.

Der aus Quercitron (Rinde der Färbereiche) gewonnene Farblack Schüttgelb fällt grünlich oder grün-

lich-bräunlich, wenn der verwendete Alaun eisenhaltig ist. Das betreffende Pigment heißt

Stil de grain.

Wenn diese Farbe lichtecht wäre, was sie leider nur in ganz geringem Grade ist, so würde sie zu den brauchbarsten Aquarellfarben zählen. Angenehm im Ton, durchsichtig, gut lasierend, genügend tief, sich gut verarbeitend, leicht wegnehmbar, läßt sie vielseitige Verwendung zu und eignet sich besonders gut für Wasser, Schilf, Binsen, Moos, nasse Steine und Sumpfsachen; mit Blau gemischt gibt sie ein tiefes Braungrün für Gestrüpp, Hecken, Koniferen und andere Bäume. Auch für die Blumen- und Stilllebenmalerei ist dieses Brown Pink der Engländer wohl zu gebrauchen.

Umbrä

ist ein dem Ocker verwandtes, durch Eisen- und Manganoxydhydrat gefärbtes solides erdiges Pigment, aus dem sich durch Brennen wieder eine ganze Reihe von Färbungen von grünlich Ledergelb bis schwärzlich Rotbraun erzielen läßt. Die gebrannten Formen sind für die Aquarellmalerei entbehrlich; willkommen aber ist die ungebrannte Umbrä und je mehr sie nach Grün neigt, desto besser. Bei guter Qualität ist der Auftrag erdig-samtig und die Verarbeitung angenehm. Verhalten und Verwendung sind ähnlich wie bei den dunklen Ockerarten und Grüner Erde, zwischen denen die ungebrannte Umbrä ungefähr die Mitte hält.

Casseler Braun ist eine natürliche Erdfarbe (Braunkohlen-Mulm). Die Färbung ist annähernd sepiabraun. Die feinste, durchsichtigste und tiefste Qualität geht unter den Aquarellfarben als

Vandyckbraun.

Es ist wohl das beste Braun, lasiert gut, wirkt nicht schwer und erdig, verarbeitet sich angenehm und ist genügend wenn auch nicht völlig beständig. Die Verwendung ergibt sich von selbst. Wo gebrannte Siena zu leicht und farbig, zu weich wäre, da tritt Vandyckbraun an die Stelle. Wenn man Stil de grain wegen der Unbeständigkeit ausschaltet, so ergibt Vandyckbraun, gemischt mit Indischgelb und Neublau, oder anderm Gelb und Blau ungefähr Ersatz.

Caput mortuum, Marsbraun und Marsviolett

zählen zu der Verwandtschaft des Eisenrot, bezüglich der Herstellung und der Eigenschaften. Die rote Färbung ist jedoch stark gebrochen und verdunkelt, so daß man sie als die Vertreter von Rotbraun hier einreihen kann. Farben, die auf der Grenze stehen, kann man zu cis oder trans rechnen. Wie gebrannte Siena dem einen eine gelbe, dem anderen eine rote, dem dritten eine braune Farbe ist, so kann man Caput mortuum zu Rot oder Braun, Marsviolett zu Violett oder Braun rechnen. Die Marsfarben bilden eine Skala vom Marsgelb bis zum Marsviolett; sie sind alle gut und empfehlenswert.

Zu den wenigen Pigmenten, die das Tierreich stellt, gehört die dem Tintenfisch (in Wirklichkeit ein Kopffüßler) entnommene

Sepia.

Das zur Aquarellfarbe umgeschaffene Präparat zeichnet sich durch seine große Verteilbarkeit und die damit verbundene Lavierfähigkeit aus. Der dünne Auftrag ist gelblich-bräunlich, der dicke mehr rotbraun, der ganz dicke unschön schwärzlich. Früher zur einfarbigen Malerei viel benützt und auch dem allgemeinen Farbkasten einverleibt, ist Sepia heute ziemlich außer Kurs gekommen. Im Verkehr sind drei Num-

mern: römisch, naturelle und colorée; als beste gilt die erstere. Die Farbe ist nur halbbeständig. In Mappen verwahrte Sepiamalereien aus dem Ende des 18. Jahrhunderts haben sich jedoch bis heute gut erhalten.

Graue und schwarze Farben.

Schwarz ist eigentlich keine Farbe, ebensowenig wie Weiß. Dementsprechend sind auch alle dazwischen liegenden Übergänge, die neutralen Grau, keine Farben. Selbstredend aber gibt es Pigmente, mit denen sich Schwarz, Weiß und Grau wiedergeben läßt. In diesem Sinne kann man auch von grauen und schwarzen Farben reden, umsomehr als gewöhnlich doch ein Stich in die eine oder andere Farbe mit unterläuft.

Der dicke Auftrag schwarzer Pigmente erscheint schwarz, farblos. Man könnte nun meinen, ein dünner Aufstrich auf weißes Papier müsse ein neutrales Grau geben. Das ist jedoch gewöhnlich nicht der Fall; das Grau sticht ins Grüne, Braune, Blaue, je nach der Herkunft. Dieser Stich läßt sich leicht durch Zusatz der Gegen- oder Complementärfarbe (Rot gegen Blaugrün, Violett gegen Gelbgrün, Blau gegen Braun und umgekehrt) brechen, so daß man für das Aquarell keine besondern grauen Farben nötig hat. Wer sich solche aus Bequemlichkeitsgründen zulegen will, dem stehen Payne's Grau und Neutraltinte zu Gebote; beide jedoch sind nicht sonderlich beständig.

Ein sehr feines, völlig beständiges, aber auch teures Grau für Liebhaber ist die schon weiter oben erwähnte nach Blau oder Violett ziehende Ultramarinasche.

Der wirksame Teil der schwarzen Pigmente ist im allgemeinen Ruß, also feinst verteilte Kohle. Der dünne Auftrag geht dann nach Braun; er erwärmt sich. Soll er nach Grün, Blau oder Violett gehen, so werden diese Farben beigemischt, wie z. B. beim Schinkelschwarz, das ins Grüne geht.

Von der Reihe Elfenbeinschwarz, Kernschwarz, Nebenschwarz, Lampenschwarz lasiert das letztgenannte am neutralsten, ist aber etwas roh und allzu ausgiebig. Am meisten erwärmt sich das Beinschwarz, das eigentlich kein Schwarz, sondern ein dunkles Braun ist. Zwischen Bein- und Lampenschwarz hält etwa die Mitte

Elfenbeinschwarz.

Da es feiner wie Lampenschwarz und gut verteilbar ist und da beim Aquarellieren ein warmes Schwarz in den meisten Fällen erwünschter ist, als ein kaltes, so wird sich seine Einreihung in den Farbenkasten empfehlen.

Ein großer Unterschied ist nicht. Beständig sind die Rußfarben alle. Die Verwendungsmöglichkeit ist gering. Es ist hauptsächlich der Rauch der Schloten, der sich mit Schwarz in verschwimmender Masse gut geben läßt. Art läßt eben nicht von Art.

Die violetten Farben sind nicht aufgeführt worden. Violett ist die Mischfarbe von Blau und Rot, wie Grün die Mischfarbe von Blau und Gelb ist. Die grünen Farben wurden berücksichtigt, die violetten nicht. Warum diese Zurücksetzung?

Das erklärt sich, wie folgt. Erstens sind die grünen Farben, für die Landschaftsmalerei wenigstens unbedingt, viel nötiger und wichtiger als die violetten. Zweitens sind die durch Mischung nicht zu ersetzenden Kupfergrün nahezu beständig, also brauchbar. Anders liegt der Fall beim Violett. Die Färbungen der soliden violetten Pigmente (Ultramarinviolett, Marsviolett) lassen sich auch durch Mischung wiedergeben und die brillanten Anilinfarben Mauve, Magenta, Solferino

etc. sind eben unbeständig. Verlockt durch die Brillanz verwendet sie wohl einmal der Blumenmaler zu seiner späteren Enttäuschung. Für die Landschafterei sind sie wertlos.

Wenn die mehrerwähnten neuern Seerfarblacke ihre Lichtbeständigkeit auf die Dauer erweisen sollten, so wird der Aquarellkasten um eine willkommene Farbe bereichert. Horadam's Echviolett und Günther Wagner's Blauviolett 553 sind angenehme Aquarellfarben, nicht so brillant wie die oben genannten, aber für alle gewöhnlichen Fälle brillant genug.

Das neue Seerfarbenblau lasiert vordringend grün, wie Preußischblau, ist also für die Luft nicht zu brauchen; es wird aber mit Echviolett gemischt sofort brauchbar, wenngleich die Mischung das Kobaltblau nicht ersetzen kann. Mit Preußischblau und den seither üblichen Farben zur Mischung, läßt sich das gleiche nicht ermöglichen.

e) Die Echtheit der Farben.

Die Bezeichnung „echt“ läßt in Beziehung auf Farben eine mehrfache Deutung zu. Erstens sind Pigmente echt, wenn sie wirklich das sind, was ihr Name angibt, keine Fälschungen, keine unberechtigten Mischungen. Das läßt sich meist nur umständlich nachprüfen mit Hilfe chemischer Reagentien, wozu der Maler weder die Zeit noch das Material hat. In dieser Hinsicht bleibt als Gewähr nur das Vertrauen zum Fabrikanten und eine dunkle Ahnung für den Übertretungsfall.

Ferner nennt man einige Pigmente echt im Sinne der ursprünglichen Erzeugungsart gegenüber derjenigen von heute. Ultramarin aus Lasurestein gilt als echt gegen das künstlich gewonnene. Das letztere ist aber in der gewöhnlichen Auffassung auch echt. Wenn man weiß, um was es sich handelt, ist dieser Fall erledigt.

Drittens versteht man unter Farbenechtheit gemeinhin die Beständigkeit gegen zerstörende Einflüsse, gegen Licht, Säuren, schädliche Gase etc. Gegen außergewöhnliche Angriffe pflegen die Aquarellmalereien geschützt zu sein, aber gegen das Tageslicht läßt sich ein gerahmtes, als Zimmerschmuck dienendes Aquarell nicht schützen; dieser Einwirkung muß es Stand halten. In diesem Sinne ist Farbenechtheit gleichbedeutend mit Lichtechtheit, mit Lichtbeständigkeit.

Jeder Künstler hat ein Interesse, seinen Werken Dauer zu verleihen und wenn ein bemaltes Papier auch nicht viele Jahrhunderte dauern kann, so soll es sich doch durch Generationen hindurch tunlichst gut erhalten und das ist nur möglich, wenn lichtechte Farben verwendet werden.

Blättert man in den Mappen die vergilbten Handzeichnungen und Aquarelle aus alten Tagen durch, so fällt bei den letzteren nicht selten das merkwürdige Kolorit auf, eigentümlich fahle Karnation mit harten Schatten, fahles Baumgrün usw. Man denkt auf den ersten Blick hin an eine Marotte des Malers oder an eine solche seiner Zeit; erst das nähere Zusehen zeigt, daß mit dem Papier auch einzelne Farben verblichen und vergilbt sind, während andere sich offenbar in der ursprünglichen Art erhalten haben. Das Ganze ist nicht schlecht geworden; es hat eine gewisse Stimmung wie alte Gobelinteppeiche; aber es wirkt fremdartig.

Es gibt nun Fälle, in denen ein Aquarell kurzlebig sein darf. Wenn es speziell zu Reproduktionszwecken gemalt wird, so hat es seinen Beruf erfüllt, sobald es die Wiedergabe im Farbendruck hinter sich hat. Dann soll der letztere Stand halten, so gut es geht. In diesen Fällen wird man auch zu nicht beständigen Farben, zu Karmin und Anilin greifen können.

Die Lichtbeständigkeit eines Pigmentes hängt nicht allein von ihm selbst ab; auch das Bindemittel und



Vorder- und Mittelgrund-Studie.

die Vermischung mit anderen Farben spielen mit. So hat sich gezeigt, daß viele Farben weniger beständig sind, wenn sie mit Deckweiß gemischt aufgetragen werden. Auch das Glas über den Aquarellen und die Luftabgeschlossenheit zwischen Glas und Rahmen beeinflussen die Beständigkeit, wenn auch nicht erheblich. Das Pigment kann also nicht allein verantwortlich gemacht werden und damit auch der Fabrikant nicht.

Das unter einem bestimmten Namen gehende Pigment kann lichtbeständig sein oder nicht, je nachdem von welcher Firma es stammt. Die Erzeugungsart und die Aufbereitungsmethode sind nicht allemal dieselben. Verschiedene Pigmente sind zweideutig; sie können das eine oder andere sein, ohne daß der Name es angibt.

Für die Kontrolle bleibt also schließlich nur die Erfahrung übrig. Die Fabrikanten prüfen ihre Erzeugnisse auf die Beständigkeit im eigenen Interesse. Sie werden dieselbe begreiflicherweise lieber zu groß als zu gering angeben. Sie bilden in ihren Verzeichnissen gewöhnlich drei Gruppen und teilen das Material ab in beständiges, mittelbeständiges und nicht beständiges.

Nach den unter sich verglichenen Angaben aus verschiedenen Verzeichnissen ist die Tabelle 5 im Anhang des Buches aufgestellt, wobei die minderwichtigen und veralteten Farben zum Teil unberücksichtigt blieben.

Am liebsten aber vertraut man der eigenen Erfahrung. Ich habe vor sechs Jahren einen Streifen Aquarellpapier mit Linien quer geteilt und die damals in meinem Besitz befindlichen Farben aufgestrichen. Der Streifen wurde der Länge nach halbiert. Die eine Hälfte liegt seitdem in der Schublade verwahrt; die andere hängt ohne Glasschutz in nächster Nähe eines Fensters nach Südost. Die Veränderungen, die sich beim jetzigen Vergleich der zwei Streifen feststellen lassen, sind in der Tabelle 6 notiert.

Dasselbe Verfahren habe ich nun in Anwendung gebracht auf die in der neuesten Zeit herausgebrachten Teerfarblacke, die T-farben und die Eilidofarben. Wie weit ihre Lichtbeständigkeit reicht, darüber wird die achte Auflage dieses Handbuches berichten.

f) Die Giftigkeit der Farben.

Von den als Aquarellfarben verwendeten Pigmenten ist ungefähr die Hälfte giftig oder wenigstens verdächtig. Besonders giftig sind die Kupfergrün. Der Aquarellmalerei erwächst aber hieraus keinerlei Gefahr. Wenn man den Kindern giftfreie Farben zuweist, so hat dies seine Berechtigung, denn wer kann wissen, was die alles damit anfangen. Von den Erwachsenen setzt man voraus, daß sie mit farbbeschmutzten Fingern nicht zum Essen gehen und daß sie nicht das Wasser trinken, in welchem die Pinsel ausgewaschen wurden.

Es gibt Leute, die sich angewöhnt haben, den Pinsel mit dem Mund zuzuspitzen. Das ist selbstredend ein Unfug; zum Austrocknen des Pinsels hat man das Filtrierpapier zur Hand. Aber von einer wirklichen Vergiftung auf diesem Wege kann auch nicht die Rede sein; dafür ist das Quantum Farbe, das dabei in den Magen gelangt, viel zu minimal. Ein bißchen Bauchzwicken dürfte den höchsten Grad einer durch das Pinsellecken hervorgerufenen Vergiftung vorstellen und da müßte es sich schon um das essigsaure arseniksaure Kupferoxyd, das Schweinfurter Grün, handeln.

Für überängstliche Gemüter wurde dieser Passus eingereiht.

g) Die Namengebung.

Die Namen der Farben ergeben ein buntes Bild, wie diese selbst. Zu verschiedenen Zeiten und unter

ungleichen Umständen geboren, fehlt ihnen die Einheitlichkeit eines bestimmten Systems. Manche dieser Namen bezeichnen kurz und gut, nüchtern und sachlich, den Farbstoff und seine Färbung, z. B. Alizarinrot, Braunkocher. Wo eine derartige Bezeichnung zu langatmig wäre, hat man sie entsprechend gekürzt. So entstand Zinkweiß für weißes Zinkoxyd, Chromgelb für chromsaures Bleioxyd, Radium für Schwefelkadmium usw.

Manche Namen stammen aus alter Zeit, da es in der Chemie noch geheimnisvoll und lateinisch zugeht: Uiripigmentum, Caput mortuum, Gummi guttae, Minium &c. Farbstoffe aus fremden Ländern hat man nach der beigegebenen Faktura benannt: Terra di Siena, Terra Umbria (jetzt verballhornt in Umbra, Umber und Umbraun). Viele Pigmentbezeichnungen sind mit dem Namen der Städte verknüpft, aus deren Nähe die Pigmente selbst stammen oder in denen sie zuerst erzeugt wurden: Casseler Braun, Pariser Blau, Schweinfurter Grün. Ähnliches gilt von den Ländern: Indischgelb, Englischrot, Französischgrün.

An die Planeten erinnern die Marsfarben und das Saturnrot, an berühmte Maler Rubensstrapplack, Vandyckbraun, Vert Paul Veronèse an die Erfinder der Pigmente, ihre Veranlasser oder Verkäufer Scheele's Grün, Payne's Grau, Schinkelschwarz, Turnbulls Blau. Nach Reklame und Unpreisung riechen die mit Neu-, Permanent-, Solid- &c. beginnenden Namen. Wieder andere Ausdrücke spezialisieren die Färbung: Coelinblau, Smaragdgrün, Olivengrün, Mauve, wogegen andere weiter nichts sind als Ausgeburten einer lebhaften Phantasie: Drachenblut, Mumie &c.

Mit der Aquarelltechnik sind auch die zugehörigen Farben und deren Namen von England aus in das übrige Europa gewandert. Im vorigen Jahrhundert hatten eine Zeitlang französische Fabrikate den deutschen

Markt erobert; damit kamen die französischen Benennungen auch bei uns in den Umlauf. Seit die heimische Farbenindustrie uns gut bedient, sind die fremdländischen Bezeichnungen mit wenigen Ausnahmen wieder außer Kurs gesetzt.

Wenn man, weil überflüssig, die fremden Bezeichnungen aus Sprache und Schrift tunlichst ausschaltet, so wird aber trotzdem die Kenntniss der englischen und französischen Farbennamen nicht schaden und im gegebenen Fall sogar erwünscht sein. In dieser Auffassung ist dem Anhang des Handbuchs die Tabelle 7 eingereiht. Sie stellt für die gebräuchlichsten Aquarellfarben den deutschen Namen die englischen und französischen zur Seite. Die zugehörigen Präparate decken sich nicht in allen Fällen ganz genau, aber wenigstens annähernd.

h) Die Preislage der Farben.

Man könnte meinen, daß bei der Kleinheit der Aquarellfarben, d. h. bei der geringen Menge Pigment, die ein Täfelchen, ein Näpfchen oder eine Zinntube enthält, der Farbstoff kaum eine Rolle spielen werde gegenüber der Aufmachung und den allgemeinen Fabrikationskosten. Dem ist aber nicht so. Ein krasses Gegenbeispiel wurde bereits erwähnt, das echte Ultramarin aus Lasurstein mit zehnfachem Aufschlag gegen das künstlich erzeugte. Soweit gehen aber in allen andern Fällen die Preise nicht auseinander. Sie verhalten sich aber immerhin in den fünf Serien von Winsor & Newton wie 2 zu 3 zu 4 zu 6 und zu 10. Eine derartige Differenz berechtigt im gegebenen Fall zu der Überlegung, ob ein drei- oder fünfmal so teures Pigment auch wirklich entsprechend mehr leistet, als eines von ähnlicher Färbungskraft aus der gewöhnlichen Preislage. Da wird es denn wohl schließlich sein,

wie bei den Weinen und den Zigarren, bei denen ganz nach obenhin Preis und Qualität nur noch dem Liebhaber und Feinschmecker als wirklich proportional gelten.

Unsere deutschen Fabrikate schwanken in der Regel nur zwischen dem einfachen und dreifachen Preis, abgesehen davon, daß schon der Grundpreis wesentlich niedriger ist. Also wiederum ein Anstoß zur Überlegung.

Für die Farben eines normal ausgestatteten Rastens, etwa nach den Tabellen 8 und 9 des Anhangs, wird man 10 bis 20 Mark rechnen müssen, je nach der Wahl des Fabrikates.

Zu den Farben, welche durchschnittlich doppelten Preis bezahlen, gehören: Chromoxyd, Radium, Kobaltblau, Kobaltgrün, Ultramarin.

Zu den Farben mit drei- und mehrfachen Preise gehören: Aureolin, Coelinblau, Grünblauoxyd, die Krapplacke, Alizarinrot und Ultramarinasche.

Von den neuen Teerfarblacken gehen nur ein paar wenige über den gewöhnlichen Einheitspreis, Echtgrün, Indigorot zc.

Für den Aquarellisten, der seine Bilder als Kunstwerke verkaufen kann, spielt der Preis des Materials eine verschwindende Rolle; aber viele Leute malen eben bloß aus Freude zur Sache und zum Vergnügen, wie andere Verse schmieden und auch nicht auf die Kosten kommen.

„Warum malen Sie nicht mehr, Fräulein?“ — „Weil es billiger kommt.“ Dieses kleine Zwiegespräch bezieht sich auf Öl und soll keinen vom Aquarellieren abhalten. Sowohl die einmal zu machenden als die fortlaufend erwachsenden Ausgaben belasten den Aquarellisten nicht erheblich, wenn er keine überflüssigen Anschaffungen macht. Ein bißchen Geld kostet schließlich jede Liebhaberei. Den Amateurphotographen kostet seine Kunst vergleichsweise wesentlich mehr.

3. Die Aufmachung der Aquarellfarben.

Die Aquarellfarben stehen in fünferlei verschiedenen Formen zur Verfügung

- a) in Pulverform
- b) in fester Form, gepreßt in Tafeln, Scheiben, Stangen
- c) in halbfester Form als Moist-Water-Colours
- d) in Sirupform, in Zinntuben gefüllt
- e) in flüssiger Form als Tuschen oder Tinten

Von diesen fünf Formen kommen für die Aquarelltechnik im allgemeinen nur die feste, die halbfeste und die Sirupform in Betracht. Die andern beiden mögen aber in Kürze mitbesprochen werden.

a) Die Pulverform.

Zur Aquarellmalerei geeignete Pigmente in feinsten Pulverform ohne Bindemittel sind im Handel. So liefert die englische Firma Winsor & Newton die üblichen Aquarellfarben in verkorkten Glaszylindern, ähnlich den sogenannten Probiergläsern der Chemiker, zum Durchschnittspreis von 50 Pfg. Der Unterschied im Farbenpreis wird ausgeglichen durch die Größe des Gefäßes. (Die größten Zylinder sind 85 mm lang bei 14 mm Durchmesser; die kleinsten haben eine Länge von 40 mm bei 8 mm Durchmesser.)

Die Pulverform empfiehlt sich denjenigen, die ihre Farben selbst präparieren und mit passendem Bindemittel anreiben wollen. Zum Anreiben dient eine mattgeschliffene Spiegelglasplatte, etwa 25 cm im Quadrat messend, sowie ein unten ebenfalls mattgeschliffenes Glaspistill. Damit man die Wirkung des Pigmentes richtig beurteilen kann, legt man die Glasplatte im

Gebrauch auf ein weißes Papier, beklebt sie auf der nicht geschliffenen Seite auch von vornherein mit einem solchen oder bestreicht sie dick genug mit weißer Öl- oder Öllackfarbe. Als Bindemittel wählt man Gummi arabicum, weißen Rands, Eiweiß etc. Wenn nicht gemalt wird, ruht die Glasplatte in einer Schutztasche. (Glasplatten und Pistille sind für die Zwecke der Porzellanmalerei im Verkehr.)

Man hat sich dieser Farbenanreiberei früher viel bedient; bequemerer Ersatz hat die Methode außer Kurs gesetzt. Sie hat aber viel für sich. Die Pigmente lassen sich sehr fein reiben und mit dem Bindemittel mengen; man hat den Zusatz im eigenen Ermessen, kann Glanz und Mattheit regulieren usw. Die Glasplatte ist zugleich Palette und Mischtafel. Daß es sich hierbei nur um die Malerei im Zimmer handelt, versteht sich von selbst.

In derselben Weise lassen sich übrigens auch die Guaschfarben verarbeiten. Solche liefert u. a. die Firma Dr. Fr. Schoenfeld & Co. Die Farben in Teigform sind eingefüllt in 6 cm hohe kleine Glasflaschen mit eingeschliffenem Glasstöpsel. Diese Guaschpigmente erhalten sich, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, mit Ausnahme einiger, die eintrocknen, über 20 Jahre gebrauchsfähig. Wer sich dieser Glasfläschen bedienen will, dem sei geraten, Gefäßhals und Stöpsel vor dem Einreiben des Lehtern gut zu reinigen und etwas einzufetten, weil sonst das eine oder andere Glas sich später nicht mehr öffnen läßt.

b) Die feste Form.

Tafeln, Scheiben, Knöpfe, Zylinder.

Die feste Form für Aquarellfarben war bis vor rund fünfzig Jahren allgemein üblich, wurde dann aber mehr und mehr durch die bequemeren Formen des

Teiges und des Sirups verdrängt. Die Verpackung der Ölfarben in Zinntuben gab offenbar den Anlaß, gleiches mit den Wasserfarben zu versuchen. Ein Mißstand war zweifellos damit verbunden. Man mußte den Pigmenten, damit sie weich bleiben, einen geeigneten Zusatz geben. Dabei wurden die Farben selbstredend nicht besser, wenn der Zusatz auch nicht allzuviel verdirbt. Ein Zwischending wurde dann gefunden in dem Einfüllen teigartiger Pigmente in kleine Porzellan-Näpfe, wobei der genannte Zusatz sich ermäßigen ließ.

Für Reisen und zum Malen im Freien sind die beiden neuen Formen jedenfalls viel bequemer und daher kommt ihre heutige fast ausschließliche Verwendung. Anders aber liegt der Fall, wenn im Zimmer oder Atelier gemalt wird und wer sich da der festen Farben bedient, braucht noch lange nicht rückständig zu sein. Das Malgeschäft ist sauberer und reinlicher und die Farben halten weit länger vor. Man benützt als Palette einen großen Suppenteller aus Porzellan, Fayence oder weißemalliertem Eisenblech, reibt die Farben mit wenig Wasser nach Bedarf am Rand auf und verdünnt und mischt sie im Fond des Tellers. Ist dieses Palettenfeld völlig ausgenützt, so räumt der Schwamm es wieder auf, wobei die Farben auf dem Rand stehen bleiben. Man muß dann allerdings zwei Garnituren haben; die eine mit festen Farben für zu Hause; eine zweite mit Näpfchen- oder Tubenfarben für die Reise und die Malerei im Freien.

Benützt man feste Farben, so sind die angenähten Stücke nach dem Anreiben und vor dem Zurücklegen mit einem Leder- oder Leinenlappchen abzuwischen. Unterläßt man dies, so bekommen die festen Farben Risse und bröckeln später aus, was recht unangenehm ist. Vielleicht hat gerade dieser Umstand den einen oder andern, in den keine Ordnung zu bringen ist, veranlaßt, den festen Farben Valet zu sagen.

Feste Farben dürfen auch in ihrem Blech- oder Holzkasten nicht lose herumfahren, weil sie sonst bei starker Erschütterung leicht auseinanderbrechen. Macht man, bevor der Deckel geschlossen wird, eine weiche Zwischenlage von sämisch Leder, Tuch oder Filtrierpapier, so ist dem Bruch vorgebeugt. Zerbricht zufällig einmal ein Stück, so klebt man die Bruchteile mit einem Tropfen Gummi arabicum wieder zusammen. Da die festen Farben der Bruchgefahr auch schon ausgesetzt sind, während sie die Post vom Fabrikanten zum Händler befördert, so kommen sie in Stanniolhüllen zum Verkauf. Es ist zweckmäßig diese Hülle zu belassen unter Freimachung des einen Endes behufs der Anreibung.

Mit Beachtung dieser Vorsichten kann man jahrelang mit einem festen Stück Farbe auskommen, wogegen der entsprechende Moist-Napf in wenigen Wochen leergepinselt ist.

Die Künstler-Aquarellfarben in fester Form sind kleine Parallellächnen, die auf der einen Flachseite den Namen der Farbe, auf der Gegenseite den Stempel der Firma tragen. Sie gehen in zwei Nummern, als ganze und halbe Tafeln. Für vielgebrauchte Farben, wie Kobalt, wählt man die ganze, für das übrige die halbe Größe. Die Formate der verschiedenen Fabriken sind nicht wesentlich verschieden. Die halben Tafeln weisen das Reichsformat der Backsteine (25 auf 12 auf 6,5 cm) in linear zehnfacher Verkleinerung auf. Vergleiche Abbildung 1.

Die Techniker, die ihre Entwürfe im Zimmer bemalen, sind größtenteils der Tafelform treu geblieben. Die „technischen“ Aquarellfarben für Architekten, Ingenieure, Geometer u. erhalten zur Abwechslung und zum bessern Auseinanderhalten ein mehr langgestrecktes Format und statt der Prismaform auch die Stangen- oder Zylinderform, die zum Anreiben in runden Schalen etwas bequemer ist, als die Tafelform.

Die Scheibenform (wie ein Zweimarkstück, nur etwas dicker) benützt man hauptsächlich für Schablonierfarben. Die Knopfform (mit verdünntem Rand und vertiefter Mitte) dient für Schul- und Rinderfarben, für die Retuschierfarben der Photographen und andere Spezialitäten.

c) Die halbfeste Form. Moist Water Colours.

Wie schon gesagt, ist diese Form die bequemste für den Aquarellisten, der auf Reisen geht und Studien im Freien malt. Der Apparat geht klein zusammen in die Tasche; die Farben zerbrechen nicht und der wässrige Zusatz behufs Feuchterhaltung ist erträglich. Der außen braun, innen weiß lackierte und geschliffene Blechkasten ist gleichzeitig Farbenbehälter und Palette. An Stelle der ersten, sich etwas eckig und unbeholfen gebenden Kästen sind längst elegante, kompensiöse Etuis getreten, deren Massenerzeugung zudem einen billigen Preis ermöglicht.

Die übliche Verpackung für die halbfesten Farben ist der bekannte kleine Porzellannapf, abgedeckt mit einem Blättchen Pergamentpapier, eingewickelt in Stanniol und etikettiert. In dieser Verpackung halten sich die Farben jahrelang feucht; ausgepackt verhärten sie aber ziemlich bald, was jedoch nichts zu sagen hat, solange die Farbe noch abgeht. Man verkauft ganze und halbe Näpfe (vergleiche Abbildung 1); die ganzen fassen aber etwas mehr, als zwei halbe. Es ist dann wieder zweckmäßig, vielgebrauchte Farben in ganzen Näpfen einzureihen, das übrige in halben.

Wenn das Malgeschäft mit diesen Näpfchenfarben sauber und reinlich vor sich gehen soll — beim Aquarellieren ist Sauberkeit immer eine empfehlenswerte Sache — so ist wieder einige Vorsicht angezeigt. Da



Halbe Tafel



Ganze Tafel



Halbes Näpfchen



Ganzes Näpfchen



Halbe Tube



Ganze Tube

Abb. 1. Die Aufmachung der Aquarellfarben.

die lose in den Kästen gestellten Näpfe leicht herauskollern, wenn keine besondere Klemmvorrichtung vorhanden ist, so klebt man sie mit ein bißchen Pech am Boden fest oder verkeilt sie mit kleinen Holzsplittern.

Da man mit dem farbigen Pinsel gelegentlich ohne es zu wollen in den falschen Napf gerät, so empfiehlt es sich, die Farben nicht kunterbunt, sondern mit Wahl und Prinzip einzureihen. Man setzt Rot neben Rot und nicht neben Grün; gerät man dann von einem Rot ins andere, so verschlägt das wenig und läuft ein Fach ins Nachbarfach über, so ist deshalb kein großes Reinemachen nötig.

Farben, die viel gemischt werden, wie Kobalt und Indischrot, stellt man am besten einander gegenüber, vorausgesetzt daß überhaupt zwei Reihen vorhanden sind.

Das planmäßige Einsetzen hat den weiteren Vorteil, daß man sich die Plätze leichter merkt und gewissermaßen blindlings arbeiten kann. Bei reicher Kästenbesetzung mit seltener Benützung ist es geraten, den Klappdeckel entsprechend der Besetzung mit Linien abzuteilen und die Farbensamen einzuschreiben oder die kleinen Etiketten der Verpackung einzukleben.

Dem Leser kommen diese Regeln vielleicht pedantisch vor; sie sind es nicht. Sie wollen nur Ordnung ins Geschäft schaffen. Wer sich an sie gewöhnt hat, wird sie schätzen.

Vielen Ärger kann man haben, wenn die Feuchtfarben, während der Arbeit noch feuchter geworden, im geschlossenen Kästen ineinandersfließen oder sich am Deckel festkleben. Also vor Kästenschluss etwas auf-trocknen, aber nicht mit Filtrierpapier, das Faser läßt!

Außer der Verpackung in Näpfchen kommen die Feuchtfarben auch in einer andern Aufmachung in den Verkehr. Die Fabrikanten füllen sie unmittelbar in die Abteilungs-fächer kleiner Blechkästen ein. Es geht dann alles näher zusammen; der Kasten wird kleiner

und leichter. Werden einzelne Abteilungen vor andern leer, so kann man Tubenfarben nachfüllen. Solch ein kleinformatiger Kasten kostet jedoch mit samt seiner Füllung nur wenige Mark; sind seine Farben der Hauptsache nach verbraucht, so hat er seinen Zweck erfüllt. Man wirft ihn fort, um einen neuen zu kaufen. In neuester Zeit hat man übrigens die Einrichtung getroffen, Kasten und Farbeneinlage zu trennen. Der Kasten hat die Form einer Klapp-Palette; die Farbeneinlage ist ein langes, schmales, geteiltes Blechkästchen für sich, das auch allein käuflich zu haben ist.

d) Die Sirupform.

Sinntuben - Verpackung.

Diese Form mag für den Fabrikanten recht zweckmäßig sein; für den Aquarellisten hat sie nur bedingten Wert. Den Tubenfarben und ihrer Verpackung haften allerlei Mängel an. Um sie zu schildern, sei ein kleines Stillleben skizziert:

Ein Atelier; neben dem Tisch ein Taburett und auf diesem in schönster Unordnung ein Haufen von Sinntuben. Viele davon nackt und blank; die Etikettenhose ging dahin in Sturm und Drang. Der Besitzer hat sich zu helfen gewußt; er hat die Verschlusskapseln fortgeworfen; nun sieht er an der Mündung ab, was innen steckt. Die Farben wissen sich auch zu helfen; an der Luft vertrocknend, bilden sie einen Selbstschluß; der kleine Pfropf im Hals weicht nur der Gewalt. Fliegt er heraus, so folgt die Farbe als Meteorschweif hinterdrein. Ein paar andere Hülsen sind verschlossen und werden es auch immer bleiben, denn Bleiweiß und Mennige sind gute Metallkitte. Wo der Kopf nicht nachgibt, muß der Rumpf es büßen. Was Wunder, wenn er, verdreht und gewunden, schließlich

platzt und berstet. Da liegen auch ein paar farbige Steinchen. Es sind Farbenpetrefakten. Ihnen ist es ähnlich ergangen, wie dem Sack Zement, der winterüber im Freien blieb und dem man später die Haut abzog, um ihn als Prellstein zu benützen.

Nur da, wo Ordnung herrscht, wo die Farben zeitig und in größeren Mengen verarbeitet werden, wo man große Flächen anzulegen hat und Decktöne verwendet, wie es bei Plakatentwürfen und ähnlichen dekorativen Arbeiten vorzukommen pflegt, da wird man ohne Nachteil oder auch mit Vorteil die Aquarellfarben in Tubenform benutzen. Für die feinere Aquarellmalerei sind ihnen die Feuchtfarben und die Tafelfarben entschieden über.

Manche Aquarellisten bedienen sich der Tubenfarben zum Nachfüllen der leergewordenen Porzellanäpfchen. Dem steht nichts im Wege und bei diesem Anlaß sei bemerkt, daß in den Farbengeschäften gewöhnlich auch leere Näpfchen zu haben sind.²

Üblich ist die Aufmachung in ganzen und in Dreiviertelstuben. (Vergleiche Abbildung 1.) Winsor & Newton liefern außerdem große Tuben von vierfachem Inhalt. Zweckmäßig ist, daß eine Glanzpapierhülle der Tube ungefähr der Färbung des Pigments entspricht, das in der Tube eingeschlossen ist.

Für Blechkasten der mannigfachsten Art und Größe zur regelrechten Unterbringung der Tuben ist ebenfalls gesorgt.

e) Die flüssige Form.

Fuschen und Tinten.

Vor fünfzig Jahren war es noch allgemein üblich, die chinesische Tusche vom Stück in Porzellan-schalen anzureiben. Das war gut, aber umständlich. Dann kam die flüssige Tusche in Gläsern; sie war weniger

gut, aber bequem und hat gesiegt. Die antiseptischen Zusätze wirken erhaltend, aber nicht verbessernd. Dann kamen die Liquid-Braun und schließlich Tinten aller Töne, teils verwaschbar, teils unverwaschbar.

Heute sind diese wasserfesten, verdünnbaren und mischbaren, in etwa dreißig Farben vorhandenen Ausziehtuschen ein vielbenütztes, willkommenes Material für die geometrische Zeichnerie, für Architektur- und Gartenpläne und manches andere mehr.

Für die eigentliche Aquarellmalerei kommen sie kaum in Betracht. Man kann sich ihrer bedienen, wenn sie gerade zur Hand sind, um etwaige Schrift anzubringen oder den Umrissen da und dort ein wenig nachzuhelfen. Das ist aber auch alles.

Für das ausgelegte Aquarell (halb Federzeichnung, halb Malerei) sind die farbigen Tuschen dagegen wohl zu gebrauchen. Kleine Erinnerungsblätter, Ansichtskarten, Fächerlamellen-Bilder und ähnliches, mit ihrer Hilfe hergestellt, können ganz reizend wirken.

Es ist zweckmäßig und auch vielfach schon gebräuchlich, das Deckweiß nicht in Tafelform und nicht in Napf- oder Tubenform zu verwenden, sondern sich des Permanent-Chinesischweiß in kleinen Glasfläschchen zu bedienen, wie sie jede Farbenfabrik führt. Die kantigen Fläschchen sind etwa 5 cm hoch und haben Schraubenkapsel-Verschluss. (Vergleiche Abbildung 1.) In dieser Form ist das Weiß besser, hält sich länger brauchbar und wird weniger verunreinigt. Zum jeweiligen Gebrauch entnimmt man dem Fläschchen ein kleines Quantum und streicht es auf die Palette, wozu besser ein spatelförmiges Hölzchen als der Pinsel dient.

Von Aquarellfarben für künstlerische Zwecke seien speziell erwähnt:

Horadam's Patentaquarellfarben von H. Schmincke & Co.
Die Künstlerwasserfarben von Günther Wagner (Pelikanfarben).

Die Aquarellfarben von Dr. Schoenfeld & Co.

Der englischen Firma Winsor & Newton ist bereits mehrfach Erwähnung geschehen.

4. Der Farbenkasten und die Palette.

Bleiben wir dabei, daß zur Zeit die Feuchtfarben (Moist Colours) am beliebtesten sind und daß sie für die Arbeit im Freien auch am besten taugen. Wir brauchen also ein Etui für Farbennäpfe und wenn wir uns nur diesen Studientasten zulegen, so muß er eben auch für die Heimarbeit dienen.

Es gibt sehr nette Holzschatullen mit passender Einteilung zur Unterbringung von Farben, Anreibe-
schalen, Palette, Wasserglas usw. Für zu Hause sind sie recht; außer Betrieb ist in ihnen alles schön beisammen aufgehoben. Für draußen sind sie schon zu umständlich. Da muß, wenn immer tunlich, alles Erforderliche in die Rocktasche gehen, damit die Hände für das Blockbuch und den Schirm freibleiben.

Die lackierten Blechkasten, wie sie für die Feuchtfarben in zahlreichen Modellen existieren, gehen bequem in die Tasche, auch wenn sie 24 Farben beherbergen. Ihre glatten oder gebuckelten, innen mattgeschliffenen weißen Deckel ergeben aufgeklappt eine zwar kleine, aber zur Not genügende Palette. Zum Halten während des Malgeschäftes dienen umlegbare Drahringe am Boden des Kastens oder ein Daumenlochausschnitt im Boden desselben. Die erstere Einrichtung ist die bessere

insofern, als der Lochrand des Bleches dem Daumen nicht sonderlich behagt.

Format und Ausstattang dieser Blechkasten sind mannigfach verschieden. Lange schmale Kasten sind bequemer als breite. Wir finden ungeteilte Längsfache, in denen die Näpfe unmittelbar nebeneinander gereiht werden, aber auch quergeteilte Längsfache für ganze oder für halbe Näpfe. Wir finden ein- und zweireihige Anordnung, sogenannte Federleisten zum Festhalten der Näpfe, herausnehmbare, für sich zu besetzende Einlagen, einfache und doppelte Klappdeckel usw.

Es wird jeder gut tun, sich unter dem vielen brauchbaren gerade dasjenige auszusuchen, was seinen Wünschen und Gewohnheiten am besten entspricht. Mir persönlich behagt ein zweireihiger Kasten mit 12 Gefachen, in denen sich 12 ganze oder 24 halbe Näpfe unterbringen lassen, mit flachem Innen- und gebuckeltem Außendeckel. Die Abbildung 2 zeigt diesen Kasten; er ist 21 cm lang, 7 cm breit und wiegt gefüllt 450 g. Bleistift, Gummi und Pinsel gehen in das Mittelfach.

Man kauft sich den leeren Kasten und besetzt ihn nach eigenem Ermessen, sonst gelangt man zu einigen überflüssigen Farben. Über die Art der Einrichtung ist auf Seite 76 einiges vorgebracht. Wem die nötige Erfahrung zur zweckmäßigen Farbauswahl noch fehlt, der mag sich an die im Anhang des Buches eingereihten Tabellen 8, 9 und 10 halten, die im übrigen durchaus nicht maßgebend sein sollen. Wie dem persönlichen Geschmack ein bestimmter Kasten besser zusagt als ein anderer, so gewinnt auch jeder, der malt, eine gewisse Vorliebe für diese und jene Farben, was schließlich weniger mit der Qualität der Leßtern, als mit der Maltechnik zusammenhängt.

In zweiter Linie ist der Skizzen- oder Miniaturkasten zu erwähnen. Er dient der Studienarbeit im

abgekürzten Verfahren, zur flüchtigen Festhaltung eines gerade in den Weg kommenden guten Motivs, eines überraschenden Wolkeneffektes, einer fesselnden und gelegentlich verwertbaren Einzelheit irgend welcher Art. Dieser kleine Kasten kann ständiger Begleiter auf der Reise sein für alle Fälle. Man steckt ihn in die Tasche, auch wenn man gar nicht beabsichtigt zu malen. Man steckt ihn ein, damit es einem nicht ergeht wie

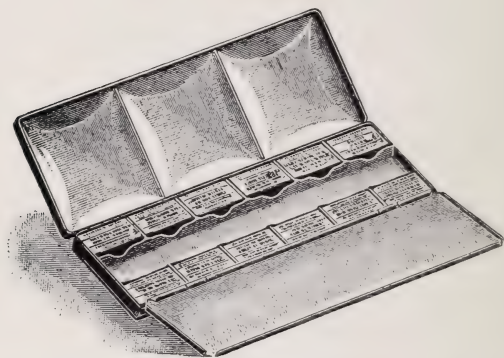


Abb. 2. Blechkasten für 12 ganze oder 24 halbe Nöpfe.

dem Liebhaberphotographen, der seinen Kodak zu Hause gelassen hat, wenn ihm zufällig ein Luftschiff über den Kopf fährt.

Der Miniaturkasten enthält nur die notwendigsten Farben, 6 oder 8 oder 12 und diese nur in geringen Quantitäten. Um Platz zu sparen und das Gewicht zu verringern, sind die Farben am besten in die Abteilungen eingegossen. Das schmale Längsfach nimmt einen kleinen Kielpinsel auf, den man im Gebrauchsfall auf ein vom Zaun gebrochenes Hölzlein steckt. Vor-

ausgesetzt wird nur, daß es überall Wasser und Gläser gibt, was im zivilisierten Europa auch meist der Fall ist.

Die Abbildung 3 zeigt einen dieser seinerzeit in England aufgekommenen Liliputkasten. Er ist 8,5 cm lang, 5 cm breit, geht also bequem in die Westentasche, und wiegt 100 g.



Abb. 3. Miniaturkasten mit 12 eingegossenen Farben.

Auf das Prinzip fußend, daß mit Gelb, Rot und Blau sich ungezählte Mischfarben herstellen lassen, begnügt sich der englische Aquarellist unter Umständen mit seinem Vierfarbentasten (Siena, Lichtrot, Kobalt, Vandyckbraun). Eine ähnliche Verwendung ermöglichen die neuen Teerfarblacke. Mit Permanentgelb, Permanentrot, Echtblau und Echtviolett läßt sich in einer Skizze alles genügend geben. Ich habe das ausprobiert und würde mich freuen, wenn diese Zeilen eine unserer Farbenfirmen veranlassen sollten, einen zweckmäßigen

und billigen Vierfarben-Liliputkasten in den Verkehr zu bringen.

Für diejenigen, die mit Tubenfarben aquarellieren, werden Blech-Klapp-Paletten hergestellt, zweiteilig oder dreiteilig, zusammengeklappt ähnlich einem Blechkasten, aber dünner, weil die Einlage fehlt. Hier geniert das Daumenloch nicht, weil das ganze leichter ist. Die Farben werden in flache Buchten eingefüllt und nach Bedarf ergänzt.

Beim Malen zu Hause ist die einfachste und bequemste Palette ein großer Teller, der außer Gebrauch umgedreht liegt, damit die Farben nicht verstauben.

5. Die Pinsel und die Pinselbehälter.

Der Pinsel ist trotz seiner Einfachheit ein wichtiges Werkzeug, weil zwischen einem guten und einem schlechten Pinsel ein großer Unterschied besteht.

Ein guter Pinsel muß elastisch sein und tunlichst lange so bleiben. Seine Haare müssen sich immer wieder zu einer Spitze schließen, was auch mit ihm vorgeht, abgesehen von gewaltsamer Ruinierung. Einen Pinsel, der von vornherein sich nicht odentlich schließen will, den kauft man nicht; probiert wird er mit Hilfe eines Papierstückes und eines Glases Wasser. Die deutsche Pinselindustrie liefert eine sehr gute Ware, so daß in dieser Hinsicht das Ausland nicht auszuhelfen braucht, aber: „es kann nicht einer wie der and're sein“.

Die billigen schwarzhaarigen Pinsel sind für viele Zwecke genügend; als eigentliche Aquarellpinsel sind sie zu lahm und zu weich. Sie werden weit in Schatten gestellt durch die rothaarigen Marderpinsel, die allerdings auch immer höher im Preise steigen. Mit ihnen kann man völlig auskommen. Was sonst noch an feinern Spezialitäten in andern Haaren erzeugt wird, ist

mehr für die Feinschmecker. Da diese, was sie suchen, von selbst finden, so kann die Beschreibung unterbleiben.



Abb. 4.

Marderpinsel in den Nummern 2, 4 u. 6.

Früher war die übliche Form der in einen Gänsekiel gefaßte Pinsel, zum Aufstecken auf einen passenden Holzstiel oder eine Stachelschweinborste. Diese Pinsel haben den Nachteil, daß der Kiel im Wasser erweicht und leicht aufspringt. An Stelle des Kiels sind deshalb längst Metallfassungen getreten mit bleibend eingesetzten, schwarz oder braun lackierten Holzstielen. Man fertigt auch Doppelpinsel, sogenannte Verwaschpinsel, d. h. zwei verschieden große, durch einen gemeinsamen Stiel verbundene Pinsel. Nach meinem Dafürhalten sind sie unpraktisch und schaden mehr als sie nützen.

Das Marder-Pinsel-Sortiment weist zwölf Nummern auf, numeriert vom kleinsten zum größten, im Preise von etwa 40 Pfg. bis 5 Mk. das Stück. Man wird sich drei passende Nummern auswählen, vielleicht Nr. 2, 4 und 6. Man benützt die größte Nummer zum Anlegen der Flächen, die mittlere zur allgemeinen Durchschnittsarbeit und die kleinere für feines Detail. (Vergleiche Abbildung 4.)

Wenn ein großer Pinsel wirklich gut ist, so kann man mit seiner Spitze auch die feine Arbeit mit er-

ledigen; er nimmt mehr Farbe auf als ein kleiner und gibt einen fatteren Strich, so daß man besser etwas zu groß als zu klein wählt. Im übrigen hängt die Wahl von der Malweise des Aquarellisten und vom Maßstab der Darstellung ab. Breite Behandlung und große Bilder erfordern auch größere Pinsel als die Kleinmalerei.

Bei richtiger Behandlung hält ein Mar-derpinsel sich ziemlich lange gut. Man darf ihn nicht stundenlang im Wasser stehen lassen, unabgetrocknet einpacken, mit Farbe gefüllt eintrocknen lassen, im Etui auf den Kopf stellen und was derartiger Anflug mehr ist.

Einen schlecht gewordenen Pinsel braucht man nicht gleich wegzwerfen. Ist er sperrig und spreizig geworden, so kann er für die Behandlung von feinem Astwerk, zerrissenem Gestein zc. mit den Zufälligkeiten, die er ergibt, noch recht erwünschte Dienste leisten. Es gilt dies besonders für die kleine Nummer.

Borstenpinsel sind für die Aquarellmalerei im allgemeinen zu steif. Winsor & Newton bringen jedoch eine Sorte in den Handel — vergleiche Abbildung 5 — die für breite Behandlung der Luft und im Vordergrund, sowie für dekorative Sachen nach meiner Erfahrung mit Vorteil zu verwenden ist.

Ein kleiner, ganz steif- und kurzborstiger Aquarell- Schablonierpinsel läßt sich gelegentlich beim Fertigmachen von Aquarellen dazu benützen, gewisse Mattheiten und Rauheiten zu beseitigen, indem man trocken eine kreisförmige Bewegung wie beim Schablonieren ausführt.



Abb. 5

Aquarell-
borstenpinsel.

Gefürchtete Pinselfeinde sind die Motten und da alle Mottengegenmittel so gut wie gar nicht helfen, empfiehlt es sich, wenn man längere Zeit nicht malen will, die Pinsel in einer sorgfältig zugestickten Papiertasche zu verwahren.

Für Studiengänge kann man die Pinsel in dem Farbenkasten unterbringen, vorausgesetzt, daß dieser lang genug ist und die Pinselstiele etwas beschnitten werden. Man muß aber dann auf irgend eine Weise dafür sorgen, daß sich die Pinselspitzen nicht aufstoßen können. Besser ist jedenfalls die Unterbringung in einem besonderen Behälter.

Es gibt speziell für diesen Zweck gefertigte Pinseltaschen aus Wachstuch, Segelleinen oder Leder mit entsprechender Inneneinrichtung, Einschubhülsen, Gummibändern zc. Auch Blechbehälter zur gleichzeitigen Unterbringung von Pinseln und Wasser sind im Verkehr.

Billiger und auch genügend sind die in den Zigarrengeschäften zu habenden Virginia-Taschen aus lederfarbigem Preßspan. Schneidet man sich einen hineinpassenden Papp- oder Kartonstreifen zurecht, über den man zwei Gummiringe stülpt, so lassen sich auf diesem die Pinsel so feststecken, daß die Spitzen im Etui keinen Schaden nehmen können.

Gleiche Dienste leistet ein Messingrohr, ca. 16 mm dick und 25 cm lang. Man verkorkt es unten bündig und schließt es oben in gewöhnlicher Weise mit einem Korkpfropf. Unter diesem Verschuß sind die Pinsel auch mottensicher aufbewahrt. Ähnliche Metallbüchsen mit Scheidewand und Stülpedeckel sind übrigens auch im Handel.

6. Der Wasserbehälter.

Wasser ist von allen Malmitteln das billigste und bei der Heimarbeit immer zur Hand. Auf dem Stu-

diengang finden sich wohl da und dort Brunnen oder Bächlein, aber nicht allemal und gewöhnlich da nicht, wo man es gerade nötig hat. Im unbekannten Gebiet wird also der Aquarellist das erforderliche Wasser mitführen müssen — für alle Fälle. Das kann in einer Feldflasche geschehen, deren aufgeschraubter Trinkbecher dann das Wasserglas ersetzt.

Die Malutensilienverkäufer sorgen aber auch in dieser Hinsicht für ihre Kunden. Sie liefern kleine Blechflaschen mit Schraubenverschluß und zwei übergestülpten Bechern, die sich mit ihren angelöteten Flanschen an den Rand des Farbkastens anhängen lassen. Daß es sich besonders bequem mit diesen angehängten Wasserbehältern arbeiten lasse, kann man nicht sagen. Man ist aber je nach den Umständen auf sie angewiesen, nolens, volens. Wo das nicht der Fall ist, stelle ich lieber mein Wassergefäß irgendwo in der Nähe auf und postiere oder setze mich daneben.

Mein Wassergefäß ist auch etwas absonderlicher Art. Es ist eine zylindrische Hartgummidosen von 6 cm Durchmesser und 4 cm Höhe, gefertigt für irgendwelche Zwecke der weiblichen Toilette. Es wiegt leer nur 15 g und gefüllt 105 g, nimmt also nahezu ein Deziliter Wasser auf. Stülpt man den Deckel der Dose vorsichtig drehend über, so schließt er so genau und dicht, daß mir das gefüllte Gefäß in der Tasche niemals ausgelaufen ist. Ausgeleert dient es mir zur Unterbringung des Schwammes.

Bei der Arbeit im Zimmer benützt man irgend ein Trinkglas oder das speziell für die Aquarellmalerei hergestellte Verwaschglas mit zwei diametral angebrachten Schnäben zum Auflegen des Pinsels.

7. Bleistift und Gummi.

Der Bleistift ist zwar kein Malgerät, aber er ist nötig zum Skizzieren und Aufzeichnen dessen, was man malen will. Das kann schließlich mit jedem Bleistift geschehen, aber den bessern braucht man nicht so oft zu spizen als den minderwertigen.

Zu den besten Bleistiften zählen zur Zeit Hardtmuth's Marke „Koh-i-noor“ und A. W. Faber's „Castell“. Beide Stifte sind sechskantig; die erstgenannten sind gelb, die andern grün lackiert; die Abstufung nach Härtegraden ist überreich durchgeführt.

Der richtige Härtegrad läßt sich allgemein gültig nicht angeben, weil das Aquarellpapier mitspricht. Für glattes Papier kann der Stift weicher sein, für rauhes und Torchon muß man eine härtere Nummer wählen. Durchschnittlich ist die mittlere Härte gerade recht, also die Nummer F. Mit einem Bleistift, der zu hart ist, zeichnet sich unnötig schwer und die Umrisse graben sich in das Papier ein. Ein Bleistift, der zu weich ist, läßt zuviel Graphit auf dem Papier zurück, der unter der Hand abfärbt und auch die Farben trübt.

Am besten wird es sein, wenn die Skizze stehen bleiben kann, wie sie im ersten Anlauf hingeworfen wurde. Aber wer verzeichnet sich nicht gelegentlich einmal und dafür hat man ja das Gummi elasticum in allen möglichen Sorten und Aufmachungen. Man muß sich aber hüten, die Haut des Aquarellpapiers aufzurauben und zu zerfasern; sie wird beim Malen noch genug strapaziert. Drum ist auch die Wahl des Gummi nicht willkürlich und beliebig.

Die braune, als Naturgummi bekannte Form zerstört am wenigsten, wird aber leicht hart und unbrauchbar. Die mit Schwefel, Talkpulver, Bimsstein-

schlamm 2c. versetzten Formen greifen schon stärker ein, insbesondere die harten Tintengummi. Manche Sorten lassen zuviel Rückstand; andere werden speckig; der Knetgummi taugt überhaupt nicht. Da heißt es also probieren und aussuchen, bis man ein weiches und weichbleibendes, wenig abgebendes Material gefunden hat.

Die allgemeine Eigenschaft des Kautschuk, ungebraucht im Liegen zu verhärten, geht mehr oder weniger auf die Radiergummi über und das beste Gegenmittel — ständiger Gebrauch — empfiehlt sich daher auch für die letztern. Ein kleines Stück, immer in der Tasche und bei jeder Gelegenheit benützt, wird kaum unbrauchbar werden, bevor es alle ist.

8. Filtrierpapier, Wischleder und Schwamm.

Das erstere ist für die Aquarellmalerei ein kaum zu entbehrendes Material. Es dient vor allem dazu die Feuchtigkeit des Pinsels zu regulieren, indem es aus demselben Wasser ansaugt, wenn er mit ihm in Berührung gebracht wird. Auf diesem Papier wird durch Umdrehen die Pinselspitze geformt, wobei das Pinsellecken überflüssig wird. Mit Filtrierpapier trocknet man das gewaschene Malpapier vor Beginn der Malerei; mit Filtrierpapier hebt man zu kräftig ausgefallene Töne ab, schwächt sie ab, mit dem Wasser auch einen Teil der Farbe mitnehmend. Mit Filtrierpapier, das man zerknüllt, zusammenpreßt und zusammen dreht, modelliert man in nassen Lufttönen, Wolkenbildungen u. a. m.

Das Filtrierpapier wird aus reinsten weißen Baumwollhadern erzeugt und in Bogen von 45 auf 54 cm geschöpft. Das Papier bleibt ungeleimt und

um es tunlichst locker und aufsaugend zu machen, wird es naß zum Ausfrieren in die Kälte gehängt. Es kommt in ganzen Bogen oder einmal gebrochen, also in Folio in Vertrieb.

Für die Zwecke des Aquarellierens faltet man den Bogen noch einmal oder zweimal, also zu einem Quart- oder Oktavbausch. Für die Studienmalerei im Freien kann man sich vom Buchbinder einen Abreißblock zu- recht machen lassen, von dem man die Blätter nach Bedarf abtrennt. Hat der Aquarellblock eine Tasche, so kann man einen gefalteten halben Bogen dort unter- bringen und zum Gebrauch bereit halten.

Manche Aquarellisten führen ein Stück sämisch Leder mit, um Farben aus dem Bild fortzunehmen oder sie punkt- oder strichweise aufzuhellen. Die be- treffende Stelle erhält einen Tropfen oder Streifen Wasser aufgetragen; ist das Wasser ein Weilchen ge- standen so wird es mit Druck und rascher Bewegung vermittels des Leders abgewischt, wobei auch die Farbe größtenteils mitgeht. Meiner Ansicht nach soll man dies nur vereinzelt und gelegentlich, aber nicht verall- gemeinert durchführen und für die vereinzeltten Fälle leistet dann ein doppelt genommenes Stück Filtrier- papier denselben Dienst wie das Wischleder. Man kann mit Filtrierpapier und derselben Bewegung die Farbe auch fortwischen; noch einfacher ist es, das Papier bloß aufzulegen und kräftig mit dem Finger- nagel darüber zu reiben. Dagegen ist mir ein Stück Rehleder recht, um mein Material blank zu halten und eine geeignete Decke zwischen den Tafelfarben und der Verschlusspalette zu bilden.

Den Aquarellisten, der nie einen Schwamm braucht, darf man beneiden. Für uns andere sind zwei Schwämme zweckmäßig, kleine aber gute Schwämme. Der eine bleibt stets rein, so gut es geht; er dient zum Anfeuchten des Papiers und zum Auswaschen

von verunglückten Stellen. Der andere ist Puschwamm zum Auswaschen des Farbentellers, zum Reinigen der Paletten des Studientastens zc. dienend. Wo gemalt wird, gibt es stets Gelegenheit zum Reinemachen. Zum Austrocknen dient dann wieder das vielseitige Filtrierpapier. Fensterpapier würde es auch tun; es ist ja ein ähnliches Erzeugnis, nur dünner, kleiner im Format und weniger rein im Zeug.

Zum Modellieren von Wolken zc. im Massen kann man auch den „Schwammpinsel“ benützen, der für Toilettenzwecke hergestellt wird. Wer dieses Gerät verwenden will, kann es sich leicht selbst anfertigen. Man klemmt ein entsprechendes Stück eines kleinporigen harten Schwammes in den bekannten Kreidehalter ein und schneidet das vorstehende Ende mit der Schere pinselförmig zu.

9. Allerlei anderes.

Besieht man sich die Ausstattungs, mit welcher der Ölmaler ausrückt, so kann man nur sagen, daß sich der Aquarellist leicht tut. Er kann alles nötige in die Taschen stecken mit Ausnahme des Blockbuches, der Malpappe oder des Malbrettes. Dem Freund von Umständlichkeiten bietet sich jedoch auch auf diesem Feld Gelegenheit zu größerer Machtentfaltung, zur Benützung von Feldstühlen, Staffeleien, Sonnenschirmen zc.

Wo man auf keine Sitzgelegenheit hoffen darf und bei längerer Arbeit im Stehen zu sehr ermüden würde, da wird man allerdings einen Feldstuhl mitnehmen müssen. Mit Staffeleien ist nicht viel anzufangen, weil das Wasser auf senkrechten Flächen abwärts läuft. Die Staffelei muß also schon noch eine Art Tisch aufweisen; dann kann man das Trockene

bei stehendem, das Kasse bei liegendem Bild eintragen. Ich besitze einen mit viel Überlegung von seiten des Erfinders gebauten Klappstuhl, der Sitz und Staffelei zugleich ist und zusammengelegt sich recht bequem trägt und wenig wiegt. Da er von Haus aus für die Ölmalerei bestimmt war, so habe ich noch ein wegnehmbares Tischbrett hinzugefügt, dessen Träger sich auch am Zusammenklappen beteiligen, Trotzdem die Sache sich bewährt hat, ruht die Kombination längst in einer stillen Ecke.

Die Sonne scheint dem einen wie dem andern und die Schirme sind für alle Arten der Malerei die gleichen. Je einfacher und solider, desto besser.

Man baut für die Aquarellisten auch größere, kompensiöse Malkasten nach dem Vorbild der Ölmalereikasten; speziell erwähnt sei der „Haßlinger-Kasten“ der Firma Günther Wagner. Ein solcher Kasten ist gewissermaßen das Geschäftsgepäck des Aquarellisten für die Reise. Die Unterbringung des Malzeugs in Handtaschen und Koffern fällt fort; die Sachen verlegen und verlieren sich weniger leicht. Auch daheim zwischen den eigenen vier Pfählen ist alles hübsch beisammen in einem einzigen Kistchen. Ein derartiges Universaletui kann also nur empfohlen werden. Es ist damit jedoch nicht gesagt, daß man es auch mit auf den Studienplatz schleppen soll. Für diesen Fall kann der Malkasten nicht klein und leicht genug sein; andernfalls ist ein reichlich großer Kasten vorzuziehen, „weil immer noch etwas hinzukommt.“

Will man nicht vom Block malen oder sich der Malpappen bedienen, so empfehlen sich zum Aufspannen des Papiers die Malbrettchen der Ölmalers. Diese 7 oder 8 mm starken, an den Ranten abgefaßten Pappelholzbrettchen sind leicht, werfen sich selten und sind in vielen Größen und Formaten vorrätig. Man kauft sie am besten paarweise, bespannt sie paar-

weise und nimmt sie auch so mit auf den Platz, Papier gegen Papier gekehrt. Jedes Brettchen ist dann der Schutzdeckel des andern und zwischen beiden kann das Filtrierpapier liegen. Gleiches gilt übrigens auch von den Malpappen.

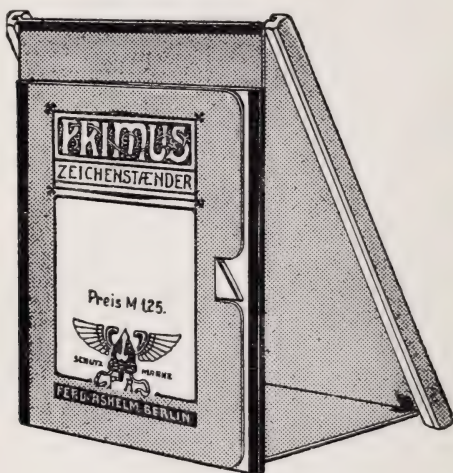


Abb. 6. Primuszeichenständer.

Bei der Arbeit zu Hause will man sein Aquarell gelegentlich in aufrechter Stellung aus größerem Abstand betrachten; man setzt dann mit langausgestrecktem Pinsel wohl auch noch einige Drucker ein. Für diesen Fall sind die in verschiedenen Lagen zu benützenden Zeichenständer bequem. Diese zusammenklappbaren Tischstaffeleien sind in verschiedener Ausstattung vorrätig. Die Abbildung 6 bringt eines der üblichen Modelle zur Anschauung.

Zweiter Teil.

Was in die Technik einschlägt.

1. Das Aufspannen des Papiers. — 2. Das Auturgem. — 3. Das Aufzeichnen. — 4. Das Farbenmischen. — 5. Das Anlegen glatter und verlaufender Töne. — 6. Das Ausflecken. — 7. Naß in Naß. — 8. Halbtrocken. — 9. Das Lavieren und Lasieren. — 10. Das Aufhellen. — 11. Das Ausstrazen. — 12. Deckweiß und Deckfarben. — 13. Wie man beginnt und weitermacht. — 14. Die Anbringung der Schrift. — 15. Fixieren, Firnissen und ähnliches. — 16. Das Beschneiden. — 17. Das Pressen. — 18. Das Aufziehen. — 19. Das Aufbewahren. — 20. Das Einrahmen.

1. Das Aufspannen des Papiers.

Es fällt weg, wenn man sich des Blocks oder der Malpappe bedient. Das Aufspannen wird also hauptsächlich für größere Formate in Betracht kommen, weil bei diesen der Block und die Malpappe nicht mehr zweckmäßig sind. Das Papier eines großformatigen Blockbuches verzieht sich zu sehr, wenn es gründlich naß wird und die Malpappe biegt sich ein und wirft sich, auch wenn sie 3 oder 4 mm stark ist.

Das Aufspannen geschieht auf dem Reißbrett. Dieses sollte für die Zwecke des Aquarellierens tunlichst dünn und leicht sein, keine eingeschobenen Gratleisten haben, sondern statt deren beiderseits bündige Stirnleisten an den beiden Hirnholzseiten.

Noch leichter als diese sogenannten Rutscher sind die schon weiter oben empfohlenen, nur etwa 8 mm starken Malbretter für die Ölmalerei. Ob sie grundiert sind oder nicht, ist für diesen Zweck einerlei; jedenfalls ist die Grundierung überflüssig. Man halte auf möglichst schlichtes Holz; Holz mit Drehwuchs, Verwachsungen und Aststellen wirkt sich weit eher als das ganz schlichte.

Manche Aquarellisten spannen statt auf Bretter auf Rahmen auf. Sie wollen dabei die Möglichkeit haben, das Papier während der Arbeit auf der Rückseite mit dem Schwamm annässen zu können. Rahmen sind ja leichter wie Vollbretter; aber das Papier ist stets der Fährlichkeit unterworfen, durchgestoßen zu werden. Das ist ein Nachteil, der meines Erachtens durch die genannten Vorteile nicht aufgehoben wird.

Viele Leute haben die Gewohnheit, das aufzuspannende Papier an allen vier Seiten aufzukanten. Das ist höchst überflüssig. Besser ist folgendes: man legt es mit der Malseite nach unten auf einen Packpapierbogen, näßt die Rückseite ordentlich aber auch nicht übermäßig mit dem Schwamm an, jedoch so, daß die vier Ränder auf die Breite von 1 oder 2 cm trocken bleiben. Diese trockenen Randstellen bestreicht man mit dem Klebemittel, kehrt den Bogen um, legt ihn auf das Brett und reibt die Ränder mit dem Fingernagel fest.

Ein nach dieser Regel aufgespanntes Papier macht keine Falten und kann nach einer Viertelstunde benützt werden. Näßt man den Bogen im ganzen an, so dehnen sich die Ränder über Gebühr; man hat beim Festreiben unnötige Mühe und Randfalten sind schwer zu vermeiden. Verziehen sich diese beim Trocknen, so ist es gut; andernfalls heißt es: neuaufspannen. Besonders eigensinnig sind die Selbendränder des Büttenpapiers.

Tafel IV.



Baumgruppe in Herbstfärbung.
Naß in Naß gemalt.

Der Klebemittel gibt es viele. Das denkbar unzweckmäßigste ist der früher vielbenützte, glücklicherweise außer Mode gekommene Mundleim. Gummiarabikum ist schon besser, wird aber leicht sauer und klebt dann schlecht. Syndetikon d. i. Fischleim „klebt, leimt, kittet alles“ zwar sehr gut, läßt sich aber etwas Zeit dazu und riecht außerdem recht unangenehm. Frischer Stärkekleister ist tadellos. Wer über einen Gasherd oder Spirituskocher verfügt, kann ihn in fünf Minuten herstellen. Ebenso tadellos ist der Kleisterersatz „Klebsir“ in Glasflaschen mit Schraubenverschluß und angehängtem Pinseltopf. Ich benütze dieses Klebemittel zum Aufziehen von Photographien und es hält sich nach meiner Erfahrung jahrelang brauchbar, wenn der Deckel jeweils wieder ordnungsgemäß aufgeschraubt wird.

Man kann zum Aufspannen des Papiers auch die in kleinen Rollen käuflichen gummierten oder dextrinierten Klebestreifen benützen. Man näßt den Bogen an, wie oben angegeben, also mit Trockenbelassung der Ränder, wendet ihn um und klebt die angenäßten Streifen so auf, daß sie zur Hälfte auf das Papier, zur anderen Hälfte auf das Holz des Brettes zu sitzen kommen. Für dicke widerspenstige Papiere eignet sich dieses Befestigungsmittel jedoch nicht.

Gleichgültig welches Klebeverfahren angewendet wird, muß man sich angewöhnen, nach dem Abtrennen des fertigen Aquarells auch sofort das Brett von den Papierresten zu reinigen. Man setzt diese unter Wasser; nach einer Viertelstunde geht alles spielend ab. Wenn man mir entgegenhält, das hätte mit dem Aquarellieren nichts zu tun, so sage ich: doch. Wird ein neuer Bogen auf ein schlecht gereinigtes Brett gespannt, so bilden sich im Malpapier Höcker, die während der Arbeit Verdruß und Ärger bereiten.

2. Das „Aluturgem“.

Das Aluturgem ist eine Erfindung, welche das Aufspannen ohne Klebemittel ermöglicht. Wie die Abbildung 7 zeigt, ist es ein Rahmen mit Einsatzbrett. Der gezinkte Rahmen aus Buchenholz hat einen Falz, wie ihn etwas schmärer die Bilderrahmen haben. In

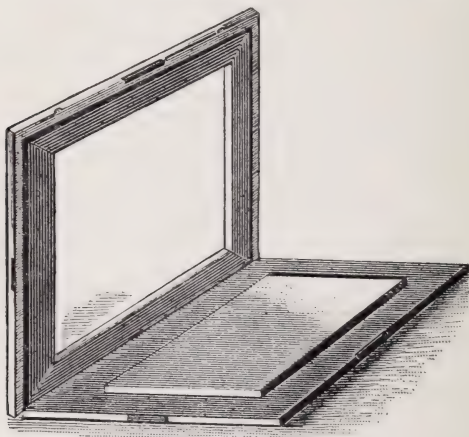


Abb. 7. Das Aluturgem.

diesen Falz legt sich, um Scharniere drehbar, ein Klappbrett, dessen Mitte erhöht ist, so daß in geschlossenem Zustand oben alles in einer Ebene liegt. Zwischen Rahmen und Reißbrett verbleibt so viel Spielraum, daß das Malpapier eingeklemmt werden kann.

Man schneidet das Papier so, daß es nach der Länge und nach der Breite 3 cm mehr mißt als der Spiegel des Apparates, oder die Malfläche, was dasselbe heißt.

Man näßt das Papier im ganzen einerseits oder beiderseits tüchtig mit dem Schwamm an oder zieht es durch ein Wasserbad, läßt es eine Weile liegen, bis es weich und lahm geworden, legt es dann auf den Spiegel des Brettes mit allseitig gleichem Überhang, klappt den Rahmen langsam und vorsichtig zu und schließt die vier Holzriegel der Rückseite. In einer halben Stunde ist das Papier zum Aufzeichnen bereit.

Der Apparat ist zu empfehlen. Er ist von mir ausprobiert und gibt bei richtiger Handhabung keinen Anlaß zur Beanstandung. Das Aufspannungsgeschäft erledigt sich rasch und sauber. Der 35 mm breite Rahmen schützt davor, daß man mit den Fingern in das Bild gerät, wie dies beim Block und der Malpappe kaum zu umgehen ist. Man hat auch schon während des Malens die Anschauung, wie das Bild vollgerahmt ungefähr sich geben wird.

Man kann, und das ist nicht zu unterschätzen, das Aquarell vor der Vollendung herausnehmen und später zum Fertigmachen wieder einsetzen. Man kann, mit andern Worten, mit einem einzigen Aluturgem mehrere Blätter zugleich in Arbeit haben.

Das einzige, was stören könnte, ist der Umstand, daß die halbfertigen Bilder mit ihrem Preßrand nicht flach daliegen, wie ein gewöhnliches Papier und daß man die fertigen erst mit der Schere beschneiden muß, bevor man sie mit dem Messer beschneiden kann. Das sind aber wohl nur Kleinigkeiten gegenüber den Vorteilen.

Das Aluturgem wird in sieben verschiedenen Größen gebaut, zu 1,80 bis 9,50 Mk. Das kleinste Spiegelformat (No. 00) mißt 17 auf 25 cm, das größte 55 auf 82 cm. Dazwischen liegen noch: 22 auf 30, 26 auf 39, 34 auf 45, 39 auf 55 und 46 auf 64 cm.

Wer mit dem Aluturgem schlechte Erfahrungen gemacht hat, der hat entweder ein mangelhaft gebautes

Exemplar erworben oder, was wahrscheinlicher ist, er versteht sich in etwas bezüglich des Einlegens des Papiers. Mir ist nie ein Blatt gerissen oder faltig geworden; sogar das besonders dicke Cotmannpaper hat sich willig gefügt. Das mürbe und brüchige Hardingpapier wird das einzige sein, welches sich dem Aluturgem nicht gewachsen zeigt.

3. Das Aufzeichnen.

Was das Aquarell darstellen soll, muß zunächst mit dem Bleistift aufgezeichnet werden, damit man beim Malen den nötigen Anhalt hat. Der Stift soll sich dem Papier im Härtegrad anpassen, wie schon andernorts erwähnt wurde.

Die Zeichnung gibt im allgemeinen nur die Umrisse in feinen Linien. Diese Linien aber sollen die Formen möglichst korrekt geben. Eine verlotterte Zeichnung taugt nicht und erschwert das Malgeschäft.

Wer die nötige Übung im Skizzieren nicht hat und ständig radieren muß, um nachzubessern, der fertigt am besten zuerst die Zeichnung für sich auf besonderem Papier, um sie dann mit Pauspapier auf den Aquarellgrund zu übertragen. Wenn auf dem letztern zu viel radiert wird, so wird das Papier für die Malerei verdorben. Ein mäßiges Radieren verträgt aber jedes gute Aquarellpapier.

Man braucht sich nicht zu sorgen, die Bleistiftzeichnung könne die Malerei verderben. Die meisten Linien verschwinden unter der Farbe völlig und nur in hellgehaltenen Partien bleiben sie sichtbar. Sofern sie sich überhaupt sehen lassen können, dürfen sie aber auch sichtbar bleiben. Die Technik darf an einem Kunstwerk immer sichtbar sein.

Eine Ausnahme macht vielleicht die Luft. Im Himmel können die Bleistiftlinien stören, besonders

wenn sie einen andern Verlauf nehmen, als die nachfolgende Malerei, was leicht vorkommen kann. Man läßt also in der Luftpartie die Vorzeichnung fort und formt die Wolken erst während des Malens mit dem Pinsel. Sie sind ja sowieso veränderlich und alle fünf Minuten anders. Übrigens gehen eingezeichnete Bleistiftlinien, wenigstens auf glatten Papieren, auch mit dem Gummi noch fort, wenn die Farbe schon darüber sitzt.

Da man beim Aufzeichnen schon sieht, was ins Dunkle zu liegen kommt, so hält man die Umrisse dieser Partien entsprechend kräftiger, damit sie nicht zu früh verloren gehen. Man kann in den Schattenpartien sogar anstandslos Schraffierungen anbringen. Ihr Grau wird später keineswegs stören.

Architektonische Gliederungen, Bildhauerarbeiten, korkige Baumrinden und ähnliche Relieffachen schattiert man sogar mit Vorteil schon bei der Aufzeichnung, weil es mit dem Stift besser und schneller gelingt, als mit dem Pinsel, dem dann nur eine geringe Nacharbeit verbleibt.

Das alles aber erfordert ein präzises Hinfsetzen. Verschwommene, wollige Behandlung verdirbt mehr als sie gut macht. Wer nicht richtig zeichnen kann, sollte auch nicht aquarellieren. Form und Farbe gehören zusammen; die letztere allein kann es nicht machen.

Die Vorzeichnung soll so bestimmt wie möglich sein; aber sie soll nicht pedantisch und kleinlich gehalten werden. So hat es zum Beispiel gar keinen Wert, das Blattwerk und die feinen Zweige der Bäume einzuzichnen; daran hält man sich beim Malen doch nicht und wenn man sich daran hält, so wird auch die Malerei kleinlich.

Das skizzierende, flüchtige und dennoch richtige Aufzeichnen kann man mit Worten nicht lehren und auch nicht mit Vormachen. Es lernt sich nur durch fortgesetzte Übung und mancher lernt es überhaupt nicht.

Wenn die Aufzeichnung beendet ist, so übergeht man das Aquarellpapier zweckmäßigerweise mit dem nassen, sauberen Schwamm; man wäscht mit andern Worten das Blatt ab. Dabei werden locker anhaftende Graphitteilchen entfernt und die kleinen Rinnen, die vielleicht ein zu harter Bleistift in das Papier gegraben, verschwinden, wenn es austrocknet. Auf das noch etwas feuchte Papier malt es sich dann um so besser und das Anlegen der Luftpattie erfordert weniger Vorsicht.

4. Das Farbenmischen.

Das mechanische Geschäft des Farbenmischens ist jedem von Kindsbeinen an geläufig. Es genügt also, darauf hinzuweisen, daß die Mischerei nicht etwa in den Farbennäpfchen vor sich geht, sondern bei kleinen Quantitäten auf der Palette und bei größern im Fond eines weißen Tellers oder einer besondern Porzellanschale. Viele haben allerdings die üble Gewohnheit, mit dem Pinsel von einem Napf zum andern zu fahren, ohne ihn zwischenhinein auszuwaschen. Das rächt sich dann gelegentlich zum eigenen Nachteil.

Schwieriger wird das Problem des Farbenmischens in Bezug auf die Frage: was soll miteinander gemischt werden und wie fällt die Mischung aus?

Stellen wir erst die Vorfrage: Kann jede Farbe mit jeder beliebigen andern gemischt werden? Die Antwort fällt verneinend aus. Erstens vertragen es nicht alle Farben und zweitens hätten viele Mischungen gar keinen praktischen Zweck.

Was das Vertragen betrifft, so haben wir unter den allgemein gebräuchlichen Aquarellfarben eigentlich nur zwei Gruppen, die sich feindlich gegenüberstehen. Es sind die Kupferfarben und die Schwefelfarben oder Sulfide. Stellen wir sie in zwei Reihen nebeneinander.

Smaragdgrün (Emeraldgrün)	Radmium
Malachitgrün	Neapelgelb
Grünspan und ähnliches	Zinnober

Das sicherste ist nun, die eine oder andere Gruppe vom Farrentasten auszuschließen. Schließen wir die Kupfergrün aus, so können Radmium, Neapelgelb und Zinnober aufgenommen werden, wenn wir außerdem auf Preussischblau oder ähnliche Cyaneisenfarben verzichten. Umgekehrt können diese und die Kupfergrün bleiben, wenn wir Radmium, Neapelgelb und Zinnober ausschließen. Es kann ohne wesentlichen Verlust das eine oder andere geschehen. Es läßt sich sogar ohne Nachteil auskommen, wenn man die feindlichen Brüder samt und sonders verbannt.

Ist auf die eine oder andere oder dritte Art der Friede gesichert, so kann man mischen was man will, ohne eine chemische Zersetzung befürchten zu müssen.

Man mischt Gelb mit Blau, um Grün zu bekommen; man mischt Gelb mit Rot, um Orange zu erhalten; man mischt Blau mit Rot, um zu violetten Tönen zu gelangen; man mischt ein Grün mit Blau oder Gelb, um es blauer oder gelber zu machen. Das weiß auch jedes Kind. Niemand mischt aber Rot mit Grün, weil die Erfahrung lehrt, daß nur ein schmutziger Ton ohne bestimmte Färbung dabei herauskommt.

So einfach liegt nun für den Aquarellisten die Sache keineswegs. Es gibt verschiedene Gelb und verschiedene Blau und ihre Mischungen geben verschiedene Grün und von diesen wird eines im gegebenen Fall das beste sein. Wenn man ferner im Aquarell auch schmutzige Töne möglichst vermeidet, so wird man doch die sogenannten gebrochenen Töne haben müssen. Rot bricht aber Grün und umgekehrt, schon bei geringem Zusatz.

Das Mischen der Farben kann im Aquarell übrigens mit den nämlichen Pigmenten auf dreierlei ver-

schiedene Weisen geschehen und jede dieser Mischarten gibt eine andere Wirkung. Man kann die Pigmente vor dem Auftrag mischen. Man kann erst die eine Farbe auftragen und nachdem sie trocken geworden, die zweite darüber legen (Lasieren). Man kann drittens die beiden Farben in kleinen Punkten neben- und durcheinandersetzen (Pointillieren), so daß die Mischung erst auf der Netzhaut des Auges vor sich geht. Hier handelt es sich nur um den ersterwähnten Fall, das Mischen der Pigmente vor dem Aufstrich.

Die Möglichkeit der Mischungen wird der Zahl nach um so größer, über je mehr Pigmente der Farbkasten verfügt. Zwölf Farben ergeben 66 Möglichkeiten, 24 Farben ergeben aber schon 276 Möglichkeiten. Wer wollte diese vielen Fälle untersuchen und beschreiben, und wer würde es lesen?

Wer praktisch aquarelliert, der findet bald, daß viele dieser Möglichkeiten ein unbrauchbares oder belangloses Resultat ergeben, wogegen andere Mischungen gut sind. Er findet ferner, daß man zu nahezu dem gleichen Ton auf mehr als eine Weise gelangen kann, also freie Wahl hat. Ob ich Grüne Erde mit Neublau mische oder etwas weniger Lichtocker mit Neublau, ist ziemlich einerlei usw. Die Hauptsache ist: probieren und ein Gedächtnis haben.

Einige allgemeine Sätze lassen sich immerhin als Anhalt festlegen. Man kann sagen:

Mischt man eine schwere Mineral- oder Erdfarbe mit einer andern dieser Art, so wird auch die Mischung dementsprechend. Mischt man dagegen eine Farbe von großer Verteilbarkeit und Durchsichtigkeit mit einer eben solchen, zum Beispiel zwei Teerfarblacke, so zeigt auch die Mischung die genannten Eigenschaften.

Mischt man eine schwere Farbe mit einer leichten, so erhält man eine Art Mittelding; das schwere Pigment wird sich zu Boden setzen und man muß vor dem

Aufnehmen jeweils aufrühren. Beim Auftrag wird die leichte Farbe eine fein verteilte Schicht bilden, in welcher sich die Teilchen des erdigen Pigments grieselnd lagern. Beim Naß in Naß-Malen läuft die leichte Farbe dann weiter auseinander, als die schwere.

Verwandte Farben, d. h. Pigmente, die den Stammbaum teilen, zum Beispiel zwei Eisenrot oder zwei Ocker, mischen sich leichter und lieber, als Pigmente verschiedener Herkunft, was ohne weiteres begreiflich ist.

Gewisse Farben legt man besser in getrennten Schichten übereinander, anstatt sie zu mischen. Sie wirken dann, so merkwürdig dies klingt, durchsichtiger, leuchtender. (Erklärt sich ähnlich wie die Wirkung des Pointillierens). Dies gilt aber nur für den lichten Auftrag. Bei dickem Auftrag wirkt umgekehrt die Mischung gewöhnlich klarer, als die übereinander gelegten Töne.

Es spielt also beim Farbenmischen doch so manches mit, was der Überlegung wert ist und was man sich nur zu merken pflegt, wenn man es selbst herausgefunden und erfahren hat. Es ist wie in der Küche; ein erfahrener, geriebener Koch bringt ohne Kochbuch besseres auf den Tisch, als die Debutantin mit dem besten Kochbuch.

5. Das Anlegen glatter und verlaufender Töne.

Ist ein glatter, gleichmäßiger Ton anzulegen, so mischt man zunächst die Farben hierzu in einer Schale und zwar in sicher ausreichender Menge. Ob der Ton der gewünschte ist, probiert man auf einem Streifen desselben Papiers aus. Man hat aber dabei das

Auftrocknen abzuwarten, weil beim Aquarellieren durchschnittlich jeder naß dastehende Auftrag etwas tiefer und dunkler erscheint, als er sich trocken gibt.

Dann wird die anzulegende Fläche mit Wasser und Schwamm gleichmäßig angefeuchtet. Nun wartet man zu, bis das Papier nicht mehr naß ist, sondern nur noch feucht, was sich durch Darübersehen und durch Auflegen des Handrückens feststellen läßt. Dann kann mit dem Anlegen begonnen werden.

Man nimmt mit einem großen Pinsel viel Farbe auf, nachdem man erst umgerührt hat. Man hält das Papier etwas schief oder legt die Unterlage entsprechend so auf, daß man eine flache Pultdachebene vor sich hat. Man beginnt im linken Obereck und setzt zunächst einen Oberrandstreifen. Auf der schiefen Ebene drängt sich der Auftrag nach unten, wodurch dem raschen Aufrocknen vorgebeugt wird. Bevor ein solches eintreten kann, muß der zweite Streifen angelegt werden usw. Bei Aufnahme neuer Farbe muß stets wieder aufgerührt werden.

Wenn rasch gearbeitet und genügende Vorsicht angewendet wird, so muß auf dem vorher angefeuchteten Papier ein glatter Ton gelingen, und er soll gelingen, denn Trockenränder inmitten desselben sind schwer zu korrigieren. Einfacher und kürzer als eine solche Korrektur ist das gründliche Wegwaschen mit dem Schwamm und das Neuanlegen des Tones.

Das Anlegen eines verlaufenden Tones unterscheidet sich vom vorigen Verfahren nur dadurch, daß man die Farbe in der Schale nach und nach mit Wasser verdünnt. Man kann auch mit unverdünnter Farbe verlaufend arbeiten, indem man den Pinsel weniger füllt und dünner aufträgt. Das verlangt aber schon mehr Übung.

Die Hauptsache ist, die Augen offen haben und mit dem Pinsel an die gefährdeten Stellen eilen, wie

der Jongleur, der ein Duzend Teller in Kreiselbewegung versetzt hat und mit seinem Stab jeweils demjenigen zueilt, der gerade am Rippen ist.

Mit leicht verteilbaren Farben gelingt das Anlegen glatter und verlaufender Töne leichter als mit schweren Erdfarben, die rasch absetzen. Wo die Wahl freisteht, kann man hiermit rechnen.

Schwieriger als der Anfang gestaltet sich das Aufhören, wenn der Ton an eine komplizierte Zeichnung grenzt. Man führt die letzte Lage des Auftrags nur bis in die Nähe derselben, konturiert dann den untern Rand und füllt schließlich die verbleibende Lücke aus.

Nehmen wir zum Ende ein praktisches Beispiel vor. Es soll ein verlaufender Himmel mit Kobalt getont werden. Dieser Ton beginnt hell am Horizont und wird nach oben hin dunkler. Hier kehren wir das Papier um, beginnen mit dem lichten Ton und setzen nach und nach mehr Kobalt in die Schale und auf das Papier.

Was auf dem Bild wesentlich dunkler wird wie die Luft, Berge, Bäume zc. brauchen wir nicht auszusparen. Das überlegen wir mit; es stört später nicht und der Ton wird viel gleichmäßiger. Dagegen müssen wir die Plätze für weiße Wolken aussparen; aber das gehört ja nicht mehr unter den Titel dieses Kapitels.

Soll ein Ton im Verlaufe die Färbung ändern, so ist die Sache ähnlich. Geht, um beim vorigen Beispiel zu bleiben, der Himmel von Gelbrot in Blau über, so beginnen wir am Horizont mit lichtem Gelbrot, setzen dann erst wenig und nach und nach mehr Kobalt zu. Ist das Gelbrot kräftig, so verfahren wir anders, damit uns der Himmel nicht grün wird. Doch davon später.

6. Das Ausflecken.

Wenn der glatte oder der verlaufende Ton tadellos gelungen, so ist es gut. Vielleicht zeigt er auch einige Ungleichheiten, weil wir nicht geschickt genug waren oder weil das Papier an einzelnen Stellen fettig war oder ungleiche Leimung hatte. Diese etwaigen Fehler im Ton retuschieren wir genau so, wie es der Photograph mit seinen Bildern macht.

Wir nehmen einen kleinen Pinsel, füllen ihn schwach mit der Farbe des Tons, streichen ihn auf dem Filtrierpapier halb trocken und bringen mit ihm, da wo der Ton zu hell steht, kleine Tupfen nebeneinander an. Wir drücken dabei das eine Auge ganz, das andere halb zu, damit wir besser sehen können, wenn die Gleichmäßigkeit erreicht ist. Fällt so ein kleiner Tupfen zufällig zu dunkel aus, so nehmen wir ihn mit dem Filtrierpapier wieder auf, bevor er eingetrocknet ist.

Der angelegte Ton zeigt neben solchen Stellen, die zu hell blieben, vielleicht auch einige, die zu dunkel ausgefallen sind. Auch da wissen wir uns zu helfen. Wir setzen auf die dunkeln Stellen wieder kleine Tupfen, aber diesmal von purem Wasser. Nachdem sie ein paar Sekunden gestanden, legen wir das Filtrierpapier darüber und reiben kräftig mit dem Nagel. Damit geht ein Teil der Farbe vom Ton auf das Filtrierpapier über. Genügt es nicht, so wiederholen wir die Prozedur. War es übergenugend, so müssen wir wieder etwas Farbe nachtupfen.

Das ist keine geistreiche Arbeit, aber wir unterziehen uns derselben, weil sie zum Ziele führt und uns das Auswaschen und Neuanlegen des Tones erspart.

Bisher hat es sich um Helligkeitsfehler gehandelt. Bei Tönen aus gemischten Farben können auch Far-

benfehler vorkommen. Ein aus Kobalt und Indischrot gemischter Schattenton kann an einzelnen Stellen zu rot oder zu blau sein. Die Retusche verläuft wie oben angegeben; aber wo der Ton zu rot ist, tupfen wir Blau auf und umgekehrt. Diese Art der Retuschierung erfordert etwas mehr Aufmerksamkeit, als die gewöhnliche.

Als Grundregel kann gelten: Die Zeit und Sorgfalt, die man für das Ausflecken aufwenden muß, verwendet man besser darauf, den Ton von vornherein glatt und ordentlich anzulegen.

7. Maß in Maß.

Grenzen im Aquarell zwei Farben aneinander, so ist es das nächstliegende, sie so hinzusetzen, daß sie sich gerade berühren. Das läßt sich nun, wenn man einigermaßen rasch arbeiten will, nur schwer einhalten. Deshalb verzichtet man in vielen Fällen absichtlich darauf, und hilft sich anders. Es bieten sich nun zwei entgegengesetzte Auswege. Man kann eine Lücke stehen lassen oder man kann ineinandermalen. Das letztere ist Maß in Maß.

Läßt man Lücken stehen im Bruchteil eines Millimeters, so erhält man bei häufiger Anwendung ein manirirtes, aber nicht schlechtes Bild. Der weiße Zwischenraum wirkt farbenphysiologisch wie die trennende Verbleiung im Glasgemälde. Wenn zwei Farben direkt aneinandergrenzen, so entsteht im Auge dort eine Farbmischung, zum Beispiel zwischen Blau und Gelb ein grüner Übergang. Ist ein Umriss eingeschoben, so entsteht dieser Übergang nicht und aus der richtigen Entfernung gesehen, scheinen dem Auge die Farben dann unmittelbar gereiht.

Im zweiten Fall sagt man sich: wenn die Farben im Auge doch einen Übergang bilden, so können sie auch

gleich im Bilde ineinander übergehen. Das findet ja im Spektrum des Lichts auch statt, ohne daß das Auge getränkt wird.

Das Ineinandermalen kann anstandslos gemacht werden, wo es dem darzustellenden Teil des Vorbildes entspricht. Ein Beispiel, der von Gelb oder Rot ins Blau verlaufende Himmel, wurde bereits erwähnt. Aber auch das wechselnde Grün der Bäume und des Rasens, die im Schatten und im Refler befindlichen Teile eines Gewandes und vieles andere lassen diese Behandlung zu. Für manche Dinge, wie bemooste Dächer, nasse Felsen, Mauern und Wege ist die Behandlung Naß in Naß geradezu angezeigt.

Was die Ausführung betrifft, so heißt es wieder: probieren und studieren. Habe ich ein Dach rot angelegt und setze mit Chromoxyd ein paar Tupfen in das nasse Rot, so werden diese etwas ausstrahlen und Moosflecke vorstellen. Führe ich in das nasse Grün einer Buche, da wo sie schon Herbstfärbung zeigt, einen Pinsel voll gebrannte Siena ein, so wird das Rotbraun auseinanderlaufen und vermittelnd in das Grün überführen. Wenn beides trocken geworden, wird man nur wenig nacharbeiten müssen, um den natürlichen Effekt zu haben. Vergleiche auch Tafel IV.

Bei der Behandlung Naß in Naß muß man selbstredend korrigierend mithelfen, so lange die Sache noch naß daliegt. Man muß da und dort noch Farbe nachschießen, an andern Stellen aber solche aufnehmen, sei es mit dem trockenen Pinsel, sei es mit Filtrierpapier.

Man kann das beabsichtigte Ineinanderlaufen häufig auch dadurch unterstützen, daß man das Papier in schiefe Lage bringt, so daß die Farbe, dem Gesetz der Schwere folgend, sich nach unten bewegt. Beim Anlegen eines Wolkenhimmels kann dieses Verfahren sehr gute Dienste tun.

8. Halbtrocken.

Zwischen Naß und Trocken liegen manche Übergänge. Halbtrocken ist also ein dehnbarer Begriff. Gemeint ist, daß der Pinsel viel Farbe und wenig Wasser enthält.

Bestreicht man die Fläche eines rauhen Papiers mit dem halbtrockenen Pinsel, so bleiben die Tiefen von Farbe frei und das Weiß des Papiers blickt als kleine Lichter durch den Auftrag. Das sieht nicht übel aus und läßt sich passend verwerten. Wählen wir gleich ein praktisches Beispiel.

Eine Wand liegt im Schatten. Die Höcker des rauhen Verputzes erhalten etwas mehr Licht, stehen also hellgrau auf dunkelgrau. Ist das helle Grau das kältere, so verfahren wir folgendermaßen. Wir tonen die Wand halbtrocken in ihrer Eigenfarbe zum Beispiel mit Ocker. Nachdem das trocken, legen wir den Schattenton aus Kobalt und Indischrot wässerig darüber. Dann haben wir blaugraue Lichter auf gelbgrauem Grund.

Ist das helle Grau das wärmere, so verfahren wir umgekehrt. Wir grundieren halbtrocken mit dem Schattenton und legen später wässerig, also lasierend und alles bedeckend, den Ockerton darüber. Nun stehen die Lichter gelb auf dem dunkeln Grund.

Nimmt man mit dem Pinsel die Farbe satt auf, trocknet ihn auf dem Filtrierpapier und streicht damit, wischend oder streifend, über das Korn eines rauhen Papiers, so bleibt die Farbe satt auf den Höckern des Papiers haften, während der größere Teil desselben freibleibt. Das Papier ist mit der Farbe „graniert“, wie man sich ausdrückt.

Wiederum ein Beispiel. Wir haben ein Ziegeldach licht mit Indischrot grundiert. Wir können die

vielen Fugen und kleinen Schlagschatten der Siegel nicht einmal; eine Andeutung dieses Wirrsals genügt. Wir granieren, nicht blindlings sondern überlegend, zunächst mit Venezianischrot und dann noch etwas mit Kobalt. Wenn wir das richtig machen, ist der Effekt naturgetreuer, als wenn wir das Detail eingemalt hätten. Außerdem haben wir dabei viel Zeit gespart.

Ähnlich läßt sich vieles andere behandeln, Baumborke, Grasnarbe, Weg- und Ackerfurchen, dürres Zweigwerk, verwittertes Holz, die Schlagschatten von Pfählen und Steinen, auch das Blattwerk von Büschen und Bäumen im Vordergrund (vergl. die Tafel V), die obere Fläche von Kornfeldern, von Schilf- und Binsenbeständen.

Die Malerei mit halbtrockenem Pinsel gibt dem Aquarell, wenn gut ausgeführt, etwas Prickelndes, das an die pastose Behandlung der Ölmalerei anklingt, Sie eignet sich selbstredend mehr für Skizzen als für eigentliche Gemälde. Sie läßt sich nur dann mit Vorteil anwenden, wenn das Aquarellpapier die nötige Rauheit und das richtige Korn hat.

Damit dämmert dem Leser auch die Ahnung, daß das Torchonpapier, maltechnisch genommen, vielseitiger ist, als die glatten Papiere. Naß in Naß kann man auf jedem Papier malen, aber nicht halbtrocken.

9. Das Lavieren und das Lasieren.

Unter Lavieren versteht man die verwaschende, verlaufende Behandlung im Gegensatz zum bestimmt begrenzten Hinsetzen. Man kann ein Aquarell vollenden, ohne nur eine Stelle laviert zu haben und es wird sich im allgemeinen sogar frischer und weniger gelect geben.

Immerhin gibt es aber Dinge, die zum Lavieren geradezu auffordern. Das sind eben die zart verlaufenden

Tafel V.



Baumfischlagpartie aus einem Aquarell. Das Laubwerk halbtrocken gemalt.

Töne ohne deutlichen Übergang, wie sie hauptsächlich in den Partien der Luft und des stehenden Wassers vorkommen.

Das Rezept des Lavierens ist einfach: nach und nach weniger Farbe und mehr Wasser in den Pinsel nehmen und schließlich mit reinem Wasser aufhören. Also im kleinen dasselbe, was das Anlegen eines verlaufenden Tons im großen Maßstab ist.

Das Lavieren eignet sich gut für die ein- und zweifarbige Malerei. Man wählt Pigmente, die eine gute Verteilbarkeit besitzen und ein Papier, auf dem die Farben weich verlaufen. Also von erstern: Sepia, Tusche, Indigo, Neutraltinte oder ein Gemisch der neuen Seerfarben; vom letztern: Hardingpapier oder Cansonpapier.

Unter Lasieren versteht man das Legen eines dünnen, durchsichtigen Farbtones über das Papier oder eine Untermalung. Gemeint ist gewöhnlich der letztere Fall, denn ein Lasieren über weißem Papiergrund ist schließlich die ganze Aquarellmalerei.

Zunächst sei festgestellt zur gefälligen Darnachachtung: Je mehr Farblagen übereinander kommen, desto grauer und trüber wird der Ton. Das mahnt entschieden zur Vorsicht, nicht mehr zu lasieren, als unbedingt nötig ist. Ein einmaliges Lasieren verdirbt gewöhnlich nichts.

Wieder ein paar Beispiele: Der Himmel einer Landschaft ist gut gelungen; beim Weitermalen zeigt sich jedoch, daß es ihm in der Nähe des Horizontes an der richtigen Wärme fehlt. Man wird also versuchen, das zu beheben, indem man eine leichte Lasur aus Mennige mit etwas Gelb überlegt.

Eine Architektur mit Gesimsen, Profilen, Nischen, Ornamenten zc. Die Umrisse stehen in Bleistift. Wir setzen nun zunächst alle Schatten in Graublau ein. Wenn sie trocken sind, lasieren wir mit der Farbe des

Steins, zum Beispiel ungebrannter Siena. Schließlich sind nur noch ein paar feine Linien und Punkte, die sogenannten Drucker, mit gebrannter Siena oder Van-dyckbraun nachzusetzen.

Ein Aquarell in Abendstimmung ist so gut wie fertig. Es ist etwas zu warm und farbig ausgefallen. Es fehlt ihm ein Grauschleier. Wir mischen in einer Schale einen hellen Ton aus Kobalt, Venezianischrot und Lichtocker, so wie er zu fehlen scheint, und überstreichen, oben anfangend, das ganze Aquarell in breiten, raschgeführten Pinselzügen mit der Mischung. Einige Stellen, die reichlich hell bleiben sollen, berühren wir dabei nicht, wir sparen sie aus. Einige andere Stellen lichten wir durch Betupfen mit Filtrierpapier auf, speziell in den Wolken. Unter der Generallasur hat sich vielleicht da und dort etwas erweicht und trifft Unstalten zum Verlaufen. Das macht die Sache wohl nur weicher. Wenn es zu arg wird, korrigieren wir es gleich oder erst nach dem Trocknen, je nach dem Fall.

10. Das Aufhellen.

Schlimmer sind wir daran, wenn das Aquarell im ganzen zu dunkel ausgefallen ist. Das einzig richtige ist dann, es fortzuwerfen. Der Verlust prägt uns die Regel ein, daß es zum Wesen der Aquarellmalerei gehört, mit dem Licht richtig hauszuhalten. Wir hätten wissen können, daß diejenigen Aquarelle die duftigsten zu sein pflegen, auf denen am wenigsten Farbe sitzt.

Da wir das Blatt doch fortwerfen wollen, können wir noch folgendes probieren: Wir spritzen mit dem Zerstäuber (Fixierrohr) Wasser auf bis zum Feuchtwerden. Dann spritzen wir sofort Fixatif (Schellack in Spiritus gelöst) nach. Es bildet sich ein feinflockiger weißer Niederschlag, wie wenn wir verdünntes Deck-

weiß aufgespritzt hätten. Das Bild sieht heller aus und steht etwas verschwommen hinter seinem weißen Schleier. Wenn es uns so zusagen sollte, so retuschieren wir das nötige mit Farbe nach.

Ein anderes Mittel ist gründliches Abwaschen mit dem Schwamm. Damit werden Papier und Aufzeichnung gerettet. Die meisten Farben sind ganz fort, andere sitzen noch mit schwachem Schein und belehren uns darüber, welche Pigmente sich einfressen und welche nicht. Die sitzen gebliebenen Reste bilden unter Umständen eine willkommenene und geeignete Untermalung. Besonders Himmel und Wolken fallen auf der gewaschenen Unterlage oft zarter und weicher aus, als sie vor dem waren. Stellt diese Partie des Bildes nach dem Abwaschen eine gute Weiterarbeit in Aussicht, so kann man sie getrost aufnehmen; im Mittel- und Vordergrund kommt man stets zurecht.

Sind nur einzelne Stellen im Bilde zu dunkel ausgefallen, so kann man sich leichter helfen. Auswaschen mit dem Schwamm ist stets gewagt und mißlich, wenn die Partie nicht zufällig am Rand liegt. Handelt es sich um geringes Aufhellen, so genügt oft ein vorsichtiges aber kräftiges Abreiben mit einem guten Gummi. Die lose auf der Papierfläche haftenden Pigmentteilchen werden dadurch entfernt; die Partie hat sich etwas aufgelichtet.

Handelt es sich um ein stärkeres partielles Aufhellen von Schattenpartien, von Baumgrün zc., so übergeht man die zu dunkeln Stellen mit Wasser, läßt es ein paar Sekunden stehen, legt Filtrierpapier auf und reibt mit dem Nagel. Dann wird ausgefleckt und retuschiert.

Oft genügt es auch, mit Wasser zu schraffieren oder zu punktieren, um auf dieselbe Art die Farbe strich- oder punktwise abzuheben.

Im Blatt- und Astwerk, in den Spiegelungen auf der Wasserfläche hellt man oft auch dadurch auf, daß

man die Farbe mit dem angenähten Pinsel aufweicht und zur Seite schiebt. Es entstehen dann helle Flecken auf Kosten dunklerer Ränder. Die aufgehellten Stellen haben etwas Verschwommenes, Verwaschenes, weshalb diese Methode nur in Ausnahmefällen ein gutes Ergebnis zeitigt.

11. Das Auskrachen.

Ein zweifelhafter Nothbehelf, der für ein gutes Aquarell nicht vornehm genug ist.

Feine, linienartige Lichter, wie sie an Grashalmen, Binsen und parallelnervigen Blättern auftreten, sind schwierig auszusparen. Sie werden deshalb häufig mit Hilfe von Deckweiß aufgesetzt oder aber ausgekratzt. Das Auskrachen geschieht mit einem spitzen Radiermesser und bietet keine weitere Schwierigkeit, wenn das Papier hart geleimt und nicht gar zu rauh ist. Auf weichen Papieren, wie Harding-Paper eines ist, werden die Kratzlinien gerne fransig.

Was an dem Auskrachen das Auge beleidigt, liegt weniger in der Wirkung der ausgekratzten Stellen als in dem Gefühl, daß die Haut des Papierees gewaltsam zerrissen wurde. Damit dieses Gefühl weniger aufkommt, legt man nach dem Auskrachen ein dünnes, glattes Papier auf und reibt mit dem Falzbein darüber. Die Ränder der Kratzstellen werden damit in die Ebene des Papiers niedergedrückt.

Einen Ersatz für das Auskrachen, aber auch nur einen mangelhaften, gibt folgendes Verfahren. Man schneidet ein Stück Karton nach der Form der Lichtlinien auseinander, legt die beiden Stücke auf dem betreffenden Platz so auf, daß eine schmale Lücke zwischen beiden verbleibt. Während man mit der einen Hand die Stücke festdrückt, führt man mit der andern den

feuchten Schwamm unter starkem Druck über den Spalt. Das auf diese Art ausgehobene Licht ist nur hellfarbig statt weiß, was aber unter Umständen genügt.

Für gerade Lichtlinien auf dem Wasserspiegel ist das letztgenannte Verfahren besser geeignet als das Auskragen.

12. Deckweiß und Deckfarben.

Über das Deckweiß, seine Arten und Eigenschaften war schon weiter oben, Seite 40, die Rede. Es ist also nur noch wenig nachzutragen.

Deckweiß und Deckfarben sollen im eigentlichen Aquarell nur ausnahmsweise Platz finden und nur dann, wenn man sich nicht gut anders zu helfen weiß.

Anders liegt die Sache bei der Guaschmalerei, die nicht in den Rahmen dieses Buches fällt, und beim guaschierten Aquarell.

Wir betrachten ein Motiv und finden, daß es sich auf lichtbraunem Cansonpapier trefflich darstellen läßt, wenn man die hellsten Stellen des Bildes auflichtet, also mit Hilfe von Deckweiß gibt, mit andern Worten, wenn man sie guaschiert. Diese hellsten Stellen liegen im Himmel; ein paar sonnenbeschienene Wandflächen kommen dazu, die zum Trocknen aufgehängte Wäsche usw. Wollten wir nun hierfür reines Deckweiß aufsetzen, so würde es viel zu grell wirken. Verdünntes Deckweiß steht als durchscheinendes Medium auf braungelbem Grund schlecht, jedenfalls viel weniger gut als auf blaugrauem Grund.

Wir müssen das Weiß also ändern, brechen, bis es richtig und befriedigend steht. Wir probieren das eine, das andere Gelb zuzusetzen, verdünnen mehr oder weniger und probieren solange auf einem Streifen des gewählten Papiers aus, bis wir das beste gefunden haben.

Man staunt, mit welchem Minimum von Farbe sich auf einem getonten Grund die Sache darstellen läßt, wenn dieser Papierton der Hauptfärbung des Motivs entspricht.

Für die Behandlung von Luft und Wasser kann das sogenannte Schummern in Anwendung kommen. Man versteht darunter ein halbtrockenes Lavieren oder ein Granieren mit nur halb deckendem Weiß, also eine Art Mittelding zwischen Lavieren und Granieren. Die beim Schummern entstehende Wirkung hat einige Ähnlichkeit mit gewishton Pastellfarben.

Über das Probieren kommen wir auch nicht weg, wenn wir eine rauchige, neblige oder verschleierte Luft mit Hilfe von Deckweiß auf gewöhnlichem Aquarellpapier geben wollen, vorausgesetzt, daß wir nicht schon derartiges gemalt haben so daß uns die Mischungen und deren Wirkungen völlig geläufig sind.

Wir denken vielleicht, Weiß mit Schwarz müsse ein neutrales Grau geben. Wenn wir aber sehen, daß die Mischung einen Rotstich hat, so brechen wir denselben durch Zusatz von etwas Grün. Wenn wir sehen, daß Mischungen von Weiß mit Kobalt oder Ultramarin ebenfalls nach Rot gehen, so setzen wir etwas Gelb zu oder nehmen Indigo statt jener beiden Blau.

Jedenfalls dürfen wir nicht vergessen, daß nicht völlig deckendes Weiß und wässerig aufgetragene Deckfarben stets als trübende Medien wirken und nicht ihre eigene Farbe geben; daß sie auf dunkeln Grund nach einer andern Schattierung gehen, wie auf heller Unterlage.

Geht man doch einmal vom Prinzip des eigentlichen Aquarells ab, um Deckfarben mitzubenußen, so steht wohl auch nichts im Wege, mit Deckweiß- und andern Stiften nachzuarbeiten. Es muß nur so gemacht werden, daß es nicht wie Zeichnung aussieht und daß der Beschauer womöglich gar nicht merkt, daß ein

Stift dabei im Spiele war. Die Firma A. W. Faber bringt Stifte in 60 Nummern in den Handel und betont, daß zur Herstellung nur lichtechte Pigmente verwendet werden. („Castell“-Polychromos-Stifte).

13. Wie man beginnt und weitermacht.

Große Farbentiefe ist dem Aquarell versagt und wenn sie erreicht wird, wirkt sie nicht allemal sonderlich gut. Die Helligkeitsextreme liegen nicht weit auseinander und daher der Grundsatz: mit dem Licht tunlichst haushalten!

Mann kann mit dem Hellsten beginnen, und ins Dunkle weiterarbeiten. Nicht immer, aber in den meisten Fällen ist der Himmel das hellste Bildstück. Man beginnt also mit der Luft, oben links, damit man freie Hand behält und nicht mit ihr ins Rasse gerät. Bei einiger Übung und Gewandtheit macht der Himmel weniger Sorgen, als das was später kommt. Kobalt ist eine dankbare leicht zu handhabende Farbe, die ihre Eigenschaften auch auf die Mischungen überträgt. Speziell auf dem Hardingpapier gelingen Luft und Wolken unschwer und lassen sich gut nacharbeiten. Ungstlich darf man allerdings nicht sein. Ob eine Wolke oder ein Lichtblick etwas anders ausfällt, als sie gerade am Himmel stehen, ist kaum von Belang. Ist eine Ferne mit Bergketten, Waldsäumen zc. vorhanden, so wird man diese zunächst mit der Luft zusammenstimmen, um dann die übrigen Lokaltöne zu legen, die dem Wasser, dem Rasen, den Wegen, der Architektur zukommen. Man rückt also mit der Urbeit aus der Ferne nach und nach dem Vordergrund zu, die größte Kraft zum Schluß versparend.

Dabei kann es vorkommen, daß die hellen Partien schließlich zu kraftlos sind und nachgeholt werden müssen.

Manche Vertreter unserer Kunst verfahren deswegen gerade umgekehrt. Sie setzen die stärksten und tiefsten Farbwerte zuerst ein und arbeiten von ihnen aus ins Helle, vom Vordergrund in die Ferne.

Weder das eine noch das andere kann zwingende Regel sein; man trägt auch dem Augenblick Rechnung, man hört hier auf, um erst trocknen zu lassen und arbeitet an anderer Stelle weiter, um nicht zu faulenz. Die Hauptsache ist immer, die gegenseitigen Helligkeiten richtig einzuschätzen. Es gibt Aquarellisten, die links oben anfangen, quer durchs Bild fortschreitend alles gleich vollenden und unten rechts aufhören um den Namen dazu zu setzen. Wer das kann, hat zweifellos das Recht, es so zu machen. Ursprünglichkeit und Frische des Vortrags werden eine solche Behandlung lohnen.

Ein anderes Verfahren, früher häufiger geübt als heute, besteht darin, daß man zunächst alle Schatten von Bedeutung einsetzt, also gewissermaßen ein Grau-Weiß-Bild fertigt, um erst in zweiter Linie an die farbige Behandlung zu gehen. Vergleiche Tafel VII.

Es führen eben viele Wege nach Rom und die Hauptsache ist, daß man hinkommt.

14. Die Anbringung der Schrift.

Die einzige Schrift, die im gewöhnlichen Fall auf einem Aquarell angebracht wird, ist der Name des Verfertigers. Zweckmäßig ist es jedoch, auch den Ort und das Jahr der Entstehung hinzuzufügen. Es wäre also beispielsweise zu notieren: Meersburg 13. R. Soundso. Das liegt im Interesse einer spätern Zeit.

Es genügt aber, wenn diese Signatur gerade noch lesbar ist; jedenfalls soll sie das Bild nicht beeinträchtigen und in der Wirkung stören. Der übliche Ort zur Anbringung ist das linke oder rechte Untereck.

Mann kann gleich beim Aufzeichnen die Schrift mit Bleistift anbringen, dann wird sie gewiß nicht stören, aber nur leserlich bleiben, wenn die Stelle hell gehalten ist. Undernfalls schreibt man die Bezeichnung mit dem Pinsel und einer passenden Farbe oder mit der Feder und farbiger Tusche.

Soll eine Schrift das Motiv bezeichnen, so bringt man sie meist nicht auf dem Aquarell selbst, sondern auf dem Karton an, auf den es aufgezogen wird oder auf dem Passepartout, in welchem es sitzt. Bei vollgerahmten Bildern kann ein geätztes oder graviertes Metallschildchen inmitten des untern Rahmentheils aufgesetzt werden. Nur bei Aquarellen, die als Ansichtskarten vervielfältigt werden sollen, pflegt man die Motivbezeichnung ins Bild, in eine Aussparung oder einen Ausschnitt desselben hineinzusetzen.

Ist die Schrift auch eine Nebensache, so wird man doch nicht vergessen dürfen, daß eine unschöne, eine unproportionierte oder schlecht placierte Bezeichnung die gute Wirkung eines Aquarells stark beeinflussen kann.

15. Fixieren, Firnissen und ähnliches.

Ein Aquarell hat diese Prozeduren im allgemeinen nicht nötig, so daß sie also am besten unterbleiben. Es müssen schon bestimmte Bedingungen und Gründe vorliegen, wenn man von dieser Regel abgeht. Ölbilder werden mit Firnis überzogen, um die Farben tiefer in der Wirkung zu machen. Der Firnis schützt dann im Nebenamt die darunter liegenden Pigmente vor Beschmutzung und atmosphärischen Angriffen. Der mit den Firnissen verbundene Glanz macht zwar die Oberfläche einheitlich, stört im übrigen aber nur.

Bei einem hell gehaltenen Aquarell kann von einem Tieferwerden durch den Firnis kaum die Rede

fein, denn was in den dunklen Partien gewonnen wird, geht in den hellen verloren. Gegen Beschmutzung und andere Angriffe ist das Aquarell durch das vorgesezte Glas geschützt und Glanz wird für gewöhnlich auch nicht erfordert. Daraus ergibt sich, daß man, wenn überhaupt etwas geschehen soll, besser nur die einzelnen Stellen behandelt, welche an Tiefe gewinnen sollen.

Man bestreicht diese Stellen mit dem käuflichen Aquarellfirnis von Soehnée-frères, wie malend mit dem Pinsel. Eine ähnliche Wirkung ergibt eine dünne Lösung von Gummiarabikum oder von Eiweiß. Will man letzteres verwenden, so quirlt man es zu Schaum, läßt absetzen und verdünnt die zusammengelaufene Flüssigkeit während des Aufmalens nach Gutdünken mit Wasser.

Handelt es sich um eine größere Partie in der Ecke des Bildes so kann man auch das Fixieren anwenden. Fixatif ist eine Lösung von hellfarbigem Schellack in reichlich Spiritus, also ein dünner Spirituslack. Mit diesem Lack überzieht man bekanntlich unter Benützung eines Fixierrohrs oder Zerstäubers Kohlen-, Kreide- und Bleistiftzeichnungen, um das aufgezeichnete haften zu machen.

Staubt man nun in derselben Weise aus genügender Entfernung das Fixatif auf die genannte Aquarellecke, so überzieht sich diese, und nur diese, wenn richtig vorgegangen wird, verlaufend mit lauter minimalen Firnistropfchen, die aber nicht ineinanderlaufen dürfen. Die getroffene Fläche nimmt einen schwachen, nicht störenden Glanz an und die Farben werden tiefer, was ja gewollt war.

Ein anderes Mittel für denselben Fall ist folgendes: Man bestreicht eine völlig saubere, am besten neue, weichhaarige Bürste mit etwas Cerat, wie es die Photographen benützen (weißes Wachs in Terpentin, also bessere Bodenwische) bürstet zur richtigen Ver-

teilung erst einigemal auf einem saubern, rauhen Papier hin und her und überbürstet dann die betreffende Aquarellpartie. Sie nimmt einen schwachen Glanz an und die Farben vertiefen sich etwas, aber nicht sehr viel.

16. Das Beschneiden.

Blätter, die vom Block gemalt sind, haben es nicht nötig. Man löst sie mit scharfem Messer ab und reinigt sie an den vier Kanten von den Anhängseln. Da es meistens Skizzen sein werden, so stört es weiter nicht, daß die Farbe da und dort nicht ganz den Rand erreicht und daß an andern Stellen das zusammen-gelaufene Pigment einen Selbendstreifen gebildet hat. Das gehört eben mit zur Skizze und macht sie echter. Die Aquarellpappen haben das Beschneiden ebenfalls nicht nötig; es wäre denn, daß man das Blatt nicht voll ausgenutzt hätte, um einen Probierstreifen zur Seite zu haben, was immer zweckmäßig ist, oder aus irgend anderem Grund.

Die auf Bretter oder Rahmen aufgespannten Aquarelle schneidet man nicht auf diesen zurecht, weil dies die Bretter verdirbt. Man löst sie mit darunter-fahrendem Messer ab und beschneidet sie nachträglich. Die aus dem Murgem kommenden Blätter befreit man sofort mittels der Schere von ihrem gepreßtem Rand, damit sie sich flachlegen und nicht windschief werden.

Zum Beschneiden bedient man sich einer genügend großen Zinkblechtafel und eines vernickelten, eisernen Winkelhakens. Da dieser den rechten Winkel an sich trägt, so kann man ohne weiteres zuschneiden. Besser wird es aber schon sein für alle Fälle, zunächst als Anhalt vier Bleistiftlinien über das Aquarell zu legen, welche den Ausschnitt begrenzen.

Dann muß man noch ein Taschenmesser haben, welches nicht vor Jahr und Tag zum letztenmal geschliffen wurde.

17. Das Pressen.

Die vom Block gelösten und auch die von Brettern und Rahmen stammenden Blätter sind gewöhnlich etwas wellig und nicht schön eben. Das während des Malens im Zwang befindliche, abwechselnd naß und trocken gewordene Papier reckt und streckt sich nach dem Ablösen, was man ihm nicht verübeln kann. Nur das lahme geduldige Hardingpapier macht eine Ausnahme.

Zum Aufziehen sollen die Blätter aber schön eben sein, daher werden sie vorher einer gelinden Pressung unterzogen. Dieses Geschäft vereinfacht sich, wenn eine ganze Zahl gleich großer Blätter des Aufziehens harrt.

Angenommen, wir haben die zwanzig Blätter eines Blocks daliegen. Wir schneiden aus Konzeptpapier zwanzig Umschläge, gerade so groß als die Blockblätter sind, und stecken jedes von diesen in seinen Umschlag. Wir schneiden ferner zwanzig Filtrierpapierblätter und zwei Pappdeckel auf das nämliche Format. Die Filtrierpapierblätter legen wir ins Wasser, quetschen sie aus und lassen sie halbtrocken werden. Nun bilden wir eine regelrechte Lage: Pappdeckel, Filtrierpapier, Umschlag, Filtrierpapier, Umschlag usw. zum Schluß der andere Pappdeckel. Das ganze Paket legen wir zwischen zwei Brettchen und den ganzen Stoß stecken wir in eine Kopier-, Herbarien- oder Buchbinderpresse, drehen zu und kümmern uns drei Tage nicht darum.

Die Feuchtigkeit zieht aus dem Filtrierpapier durch die Umschläge noch etwas in das Aquarellpapier. Nach drei Tagen ist sie verschwunden, die Blätter sind schön eben geworden und bleiben es auch.

18. Das Aufziehen.

Aquarelle zieht man nicht im ganzen auf wie Photographien; man klebt sie nur an den Ecken fest. Das kann schließlich mit jedem Klebemittel geschehen. Man muß aber damit rechnen, daß das Bild einmal abgenommen wird, um neu aufgezogen zu werden. Dann zerreißen die Ecken, wenn man Gummi arabicum, Syndetikon oder ähnliches benützt hat. Deshalb hat das Aquarell ein Specificum als Aufheftemittel, das genügend klebt und das Löslösen ohne Schaden jederzeit gestattet; es ist die Oblate.

Man schneidet gewöhnliche weiße Tafeloblate, wie sie für Konditoreizwecke verkauft wird, mit der Schere in quadratische Stückchen von 5 mm Seite. Nachdem der Platz des Aquarells auf dem Karton vorgemerkt ist, legt man das Aquarell um, so daß die Rückseite oben ist, erweicht vier Oblatenstückchen und legt sie in die Ecken des Papiers, nicht ganz an den Rand reichend. Nun kehrt man das Aquarell um, legt es der Vormerkung entsprechend an den Platz und reibt unter Auflegen von Filtrierpapier die Ecken mit dem Fingernagel fest. Aquarelle, die in der Presse waren, sitzen dann tadellos auf dem Karton.

Der zum Aufziehen benützte Karton darf nicht zu dünn sein. Seine Stärke richtet sich nach der Größe des Aquarells. Jedenfalls muß der Karton stärker sein, als das Aquarellpapier, nicht daß etwa das letztere den erstern versteift, statt umgekehrt.

Die Farbe des Kartons paßt man dem Aquarell an. Es ist zweckmäßig, ein ganzes Farbensortiment zur Wahl bereit zu haben. Man legt das Sortiment in Reih und Glied und probiert, auf welcher Farbe das Aquarell am besten steht.

Will man eine Sammlung von Aquarellen einheitlich im Karton aufmachen, so muß man selbstredend für diesen eine Farbe wählen, auf der jedes Aquarell gut steht oder die, anders gesagt, an keinem etwas verdirbt. Dieser Ton wird aus naheliegenden Gründen nur weiß, grau oder schwarz sein können. Auf Weiß stehen Aquarelle, die selbst viel Weiß oder viel Helligkeit haben, nicht wirksam genug. Schwarz ist, abgesehen von der Erinnerung an einen Trauerrand, für dunkel gehaltene Aquarelle zu dunkel und für hellgehaltene zu kontrastierend. Verbleibt also nur als Ton mittlerer Güte ein neutrales, halbhelles Grau.

Um für den in den letzten Jahren auf gekommenen und Mode gewordenen filzhaarigen Phantasie-Karton zu schwärmen, muß man schon ein sonderbarer Schwärmer sein.

Die auf Malpappe ausgeführten Aquarelle kann man nicht wohl auf Karton aufziehen, wenn die Pappe stärker als 2 mm ist. Man läßt sie durch einen Buchbinder oder Kartongearbeiter hinter einen Passepartout setzen. Die Ranten der Passepartoutöffnung werden gewöhnlich schräg nach innen geschnitten und bleiben weiß, oder erhalten Vergoldung, was gut auszu sehen pflegt.

19. Das Aufbewahren.

Wer viel malt und wenig verschenkt oder verkauft, der kommt schließlich zu einer ganzen Sammlung von Aquarellen, abgesehen von solchen, die von anderer Hand stammen. Sie wollen alle ordentlich aufbewahrt sein, denn in Schubladen und Mappen verstauben sie im Lauf der Jahre. Das richtige ist ein Aquarellkasten, diesmal nicht für Farben, sondern für die mit ihrer Hilfe entstandenen Werke. Nebenbei kann dieser Kasten

auch das unbemalte Aquarellpapier und den im Vorrat gehaltenen Karton mit aufnehmen.

Einen solchen Kasten fertigt auf Beschreibung und Maßangabe hin jeder geschäftskundige Buchbinder.

Der Kasten ist in Rücksicht auf das Kartonformat, d. h. seine Hälfte, 37 cm breit, 52 cm lang. Die Höhe kann mit 15 cm angenommen werden. Der zu verwendende Pappdeckel ist 3 mm stark. Alle Kanten sind in Leinwand gearbeitet. Der Kasten ist innen weiß, außen grau überzogen oder in irgend anderer Farbe, die der Besteller angibt. Er besteht aus zwei getrennten Teilen, die gleich hoch sind. Der eine Teil ist der Behälter und der andere ist sein Deckel. Der Behälter ist wie eine offene Kiste ohne Deckel, aber die eine seitliche Längswand kann man umlegen oder aufstellen, damit die Aquarelle leichter einzulegen und herauszunehmen sind. Der Deckel paßt mit etwas Spielraum über den Behälter und unterscheidet sich von einem gewöhnlichen Schachteldeckel dadurch, daß er bis auf den Boden des ganzen herunterreicht. Damit sind die Fugen der seitlichen Klappwand gedeckt und es kann kein Staub eindringen.

So, meine Damen und Herren, wenn sie sich einen solchen Kasten zulegen wollen, dann geben Sie dem Buchbinder die obige Beschreibung und wenn er sagt, er verstehe sie nicht recht, dann sagen sie ihm, er sei nicht ganz gesund — am Ellenbogen.

20. Das Einrahmen.

Die Ölbilder setzt man in Goldrahmen. Das Gold und sein Ersatz, die Bronze, haben die Eigenschaft, daß sie zu jeder Farbe stimmen und daß sie die Farben leuchtender machen. Liniert man beispielsweise ein Stück rotes Papier kreuz und quer mit Gold oder Bronze und ein Stück desselben Papiers mit Deck-

weiß, so könnte man darauf wetten, zwei verschiedene Rot vor sich zu haben. Das erstere ist viel wärmer. Ähnlich wirkt der Goldrahmen auf das Bild. Man ändert, mit Stil und Mode gehend, die Profile und Ornamente; den metallischen Überzug behält man aber wohlweislich bei.

Wenn die Aquarelle ohne Rand gerahmt werden und wenn sie tief in die Farbe gehen, so gilt für sie dasselbe. Für das gewöhnliche, lichtfarbige Aquarell, das zwischen sich und dem Rahmen einen breiten Kartonsstreifen stehen läßt, kommt die genannte Wirkung des Goldes kaum mehr zur Geltung. Man kann es also beliebig rahmen und sich mehr nach dem Karton als nach dem Aquarell richten.

Dem Charakter eines Aquarells entspricht am besten ein einfacher Naturholzrahmen von 2 bis 5 cm Breite, je nach der Größe des Bildes. Der neutralgraue Ton des Kartons steht ganz gut neben Hell-Eichen oder Poliert-Mahagoni. Feine begleitende Goldlinien oder eingelegte Streifen stören keineswegs. Doch das hält jeder nach seinem eigenen Gusto.

Will man einerseits die Aquarelle unter Glas haben, um sie aufhängen zu können und andererseits die Kosten der Rahmen ersparen, so überklebt man Glas, Aquarell und Rückdeckel über die vier Kanten mit einem Papierstreifen, der vorn in einer Breite von 8 oder 10 mm sichtbar bleibt. Ein zähes, nicht zu dickes Papier ist hierzu geeignet. Man klebt die Streifen zunächst auf dem Glas fest, läßt trocknen, legt dann Bild und Rückdeckel auf, klebt hernach die Streifen auf der Rückseite fest und bringt die Aufhänger an.

In ähnlicher Weise sollten die Aquarelle zum Einrahmen vorbereitet werden, damit kein Staub zwischen Glas und Bild eindringen kann.

Tafel VI.



Architektur-Skizze. Das alte Schloß zu Meersburg.

Dritter Teil.

Was das Künstlerische betrifft.

1. Vorbedingungen. — 2. Vorübungen. — 3. Die Malerei im Zimmer und im Freien. — 4. Die Wahl des Formats. — 5. Sucher und Formatschieber. — 6. Vorwürfe und Motivwahl. — 7. Der Ausschnitt. — 8. Frontstellung und Übereckstellung. — 9. Der Horizont. — 10. Die Richtung des Lichts und der Schatten. — 11. Studie, Skizze und Bild. — 12. Die Manier. — 13. Die Helligkeitswerte. — 14. Das Kolorit. — 15. Die Stimmung. — 16. Das konturierte oder Umriss-Aquarell. — 17. Die ausgelegte Zeichnung. — 18. Vereinfachung und Hinzufügung. — 19. Das Stilisieren. — 20. Die Komposition. — 21. Die Photographie und andere Hilfsmittel. — 22. Das Vergrößern und Verkleinern.

1. Vorbedingungen.

Die erste und wichtigste Vorbedingung ist wie für alle Betätigungen: Begabung und Talent. Wem sie versagt sind, soll sich bescheiden. R. Baumbach hat Recht:

Kannst du nicht Dombaumeister sein,
Behaue als Steinmetz deinen Stein;
Fehlt dir auch dazu Geschick und Verstand,
Trage Mörtel herbei und Sand!

Die zweite, absolut nötige Vorbedingung ist genügende Fertigkeit im Zeichnen und die Kenntniss der Hauptregeln der Perspektive. Wer die Form im Zeichnen nicht beherrscht, der kann sie auch im Malen nicht beherrschen. Wer von dem perspektivischen Pro-

jektionsvorgang keine Ahnung hat, dem wird es ergehen wie den Landschaftsmalern im alten Pompeji mit ihren gutgemeinten Pseudoperspektiven. Er wird Bilder malen, die statt des einen Horizontes deren mehrere haben; er wird parallele Linien bald da-, bald dorthin verschwinden lassen, wie es gerade kommt. Es ist das Vorrecht solcher Zeichner, daß nicht sie selbst, sondern andere die Fehler inne werden, wie ein schlechter Musikanant fremden Ohren das Hören seiner falschen Töne überläßt.

Sind die genannten Vorbedingungen erfüllt, so kann man sich dem Aquarellieren widmen, sei es im Interesse eines Berufes oder zum Vergnügen.

Zur Liebhaberkunst ist die Aquarellmalerei wie geschaffen. Sie erfordert viel weniger Geldaufwand als die weit mehr verbreitete Amateur-Photographie und in ihre Werke kann man mehr vom eigenen hineinlegen, als in eine photographische Aufnahme.

2. Vorübungen.

Zwei Dingen mit gleicher Aufmerksamkeit folgen macht nervös. Darum ist es nicht zweckmäßig, die ersten Versuche im Aquarellieren nach der Natur zu machen. Tut man es, so hat man zwei wichtige Geschäfte zugleich zu erledigen. Man muß einerseits die Werte der Farbe und der Helligkeit des Motivs richtig einschätzen und andererseits die Maltechnik erlernen.

Man nimmt also besser eine Arbeitsteilung vor und widmet sich zunächst nur der Maltechnik, indem man beginnt, Aquarelle zu kopieren. Die Farben- und Helligkeitswerte müssen dann nicht übersezt werden: man kann sie unmittelbar übertragen, was viel leichter ist. Die eine Arbeit hat eben schon ein anderer besorgt.

Als Vorlage sind gute Original-Aquarelle zu wählen. Wenn sie nicht zur Verfügung stehen, der wird sich mit Reproduktionen von solchen behelfen müssen. Sie sind in guter Qualität vorhanden. Um sich nicht von vornherein auf eine bestimmte Manier festzulegen, wird man sich keine Sammlung beschaffen, deren Originale aus einer einzigen Hand stammen. Geeigneter ist eine solche, die möglichst vielseitig ist, sowohl in Bezug auf die Meisterschaft als auf die Motive. In diesem Sinne sei speziell erwähnt der 40 Nummern enthaltende Band: »The Old Water-Colour Society 1804—1904«, Special Spring Number of The Studio 1905. (Format: 20,5 auf 29,5 cm. 10 Mk.

Man geht vom Einfachen zum Schwereren vor, beginnt mit einer Sepialavierung, kopiert Einzelheiten aus größeren Aquarellen in passender Vergrößerung, sucht nach den richtigen Pigmenten, ergründet die technischen Kunstgriffe, überlegt, warum die Kopie etwas anders ausgefallen, probiert dieselbe Sache auf glattem und auf rauhem Papier verschiedener Herkunft, versucht die nämliche Stelle erst mit Unter- und Übermalung, dann im Primavistaauftrag usw.

Selbstredend soll das Kopieren nicht länger fortgesetzt werden, als eben zur technischen Einübung erforderlich ist. Ist man einigermaßen bewandert, so können die ersten Naturstudien folgen. Man geht aber auch dabei am besten schrittweise vor, nimmt nicht sofort ein großes Aquarell in Angriff, sondern macht zunächst Einzelstudien an Wolkenbildungen, Fernpartien, Wasserflächen, Felsen, Architekturteilen, Baumgruppen, Vordergrundsachen zc.

Man wird mir später zugeben, daß man mit diesem schrittweisen Vormarsch weiter kommt, als mit einem großen, ermüdenden und überanstrengenden Anlauf.

3. Die Malerei im Zimmer und im Freien.

Hat man seine Vorstudien im Zimmer gemacht und geht dann zum Freilichtstudium über, so wird man finden, daß die Farben draußen etwas anders sitzen, als daheim zwischen den vier Wänden.

Was im Freien gemalt wurde, erscheint lebendiger, frischer, satter, weniger flach als dasjenige, was zu Hause zustande kam. Das beruht auf zwei Gründen. Erstens ist das Licht im Freien viel intensiver als im Zimmer. Jeder Photograph weiß, daß er im Zimmer etwa dreißigmal so lang exponieren muß, als im Freien. Zweitens fällt das Licht beim Malen im Freien von oben und von allen Seiten auf die Malfläche. Im Zimmer kommt es der Hauptsache nach schräg von oben, von links her. Arbeitet man auf rauhem Papier, so wirft das Korn des Papiers kleine Schlagschatten, welche das die Malerei kontrollierende Auge in der Wirkung mitrechnet. Bringt man die auf diese Weise entstandene Malerei in volles Licht, so sind aber jene Schlagschatten verschwunden und zählen nicht mehr mit.

Daher rührt das gelegentliche Erstaunen darüber, daß ein im Zimmer gemaltes Aquarell auffallend abflaut und verflacht, wenn es in einem hellen Raum mit Oberlicht aufgehängt wird.

Ohne weiteres ergibt sich hieraus die Regel, daß man sich beim Aquarellieren im Zimmer tunlichst in die Nähe des Fensters setzen soll, wobei die untern Scheiben durch Vorhänge oder Papierbespannung abgeblendet werden können. Oder man wird wenigstens bei den Nacharbeiten zu Schluß der Malerei das Bild auf einer Staffelei oder anderweitig so aufstellen, daß es vom vollen Licht getroffen wird. Die zu flauen

und zu flachen Stellen werden dann auffallen und zur verstärkenden Nachhilfe veranlassen.

Umgekehrt ist auch gefahren, sagt ein Sprichwort. Im Freien gemalte Schatten und andere Dunkelheiten wirken leicht hart und brutal, wenn das Bild im Zimmer aufgehängt wird. Weiß man dies einmal, so wird man bei der Malerei im Freien sich die entsprechende Beschränkung aufnötigen und lieber etwas zu flau als zu stark ins Zeug gehen.

4. Die Wahl des Formats.

In diesem Kapitel wird es etwas mathematisch zugehen. Wem das widerstrebt, der mag es überschlagen.

Das Wort Format wird in verschiedener Auffassung gebraucht. Erstens: zur Bezeichnung der absoluten Größe; man spricht von großem und kleinem Format; man sagt, das gewöhnliche Kartonformat sei 48 auf 64 cm.

Zweitens: zur Bezeichnung des Verhältnisses der beiden Rechteckseiten. In diesem Sinne redet man von einem langgestreckten oder schmalen, von einem gedrungenen oder gestauchten Format; sagt auch wohl von einem Format, es sei nahezu quadratisch.

Drittens: zur Bezeichnung der Lage des Rechtecks. In dieser Hinsicht gibt es Hochformate und Querformate, also stehende und liegende Rechtecke.

Es gibt demnach Größenformate, Verhältnisformate und Formate der Lage oder Stellung. Welche von diesen drei Formatarten gemeint ist, geht gewöhnlich ohne weiteres aus den begleitenden Worten hervor.

Das Lageformat eines Bildes wird selbstredend durch das für die Darstellung gewählte Motiv bestimmt.

Das Größenformat eines Aquarells hängt zum Teil auch vom Motiv ab, weit mehr aber von der klein- oder großzügigen Malweise, von der Verwendung

des Bildes, von der Willkür und Bequemlichkeit des Aquarellisten, von allerlei nebensächlichen Umständen. Allgemein kann nur gelten: Je einfacher das Motiv ist, desto kleiner kann das Format sein. Je mehr man das gerade passende Größenformat nach oben oder unten überschreitet, desto umständlicher wird die Arbeit.

Das Verhältnissformat interessiert uns mehr als die beiden genannten. Auch es wird in erster Linie durch das Motiv nahegelegt. Aber das letztere ist nicht allein bestimmend, es spielt noch anderes mit.

Unterbreiten wir einem Maler ein Duzend verschiedener Verhältnissformate (unbemaltes Papier), so wird er einige davon als gefällig oder hübsch bezeichnen, wogegen ihm die andern weniger zusagen. Um die Gründe der Bevorzugung gefragt, wird er behaupten, es gäbe keine; das sei Sache des künstlerischen Gefühls.

Um etwas mehr Licht in diese geheimnisvolle Angelegenheit zu bringen, halten wir uns an das Gesetz der großen Zahlen. Wir nehmen viele, sagen wir hundert, Aquarelle oder deren Nachbildungen zur Hand, Aquarelle von verschiedenen Meistern und aus verschiedener Zeit. Da herrscht scheinbar die größte Mannigfaltigkeit des Formates; jedes ist anders. Wir notieren von jedem die Längen der beiden Rechteckseiten und rechnen sie zum Vergleich einheitlich um (auf das Verhältniss 1 : x).

Dann wird sich ergeben, daß rund ein Drittel der Aquarelle genau oder nur wenig abweichend das Verhältniss 1 zu 1,4 zeigt, oder 5 zu 7, was dasselbe heißt. Das scheint also eine Art Normalformat zu sein und zwar für Hochsachen und Quersachen aller Art.

Ein zweites Drittel der Bilder hat mehr gedrängtes Format, vom vorigen bis zum Verhältniss 1 zu 1,2 oder 5 zu 6. Wir rechnen das arithmetische Mittel und finden das Verhältniss 4 zu 5. Sehen wir uns die Bilder an, so sind es in der Mehrzahl Hochformate, darunter Blumenstücke, Figürliches, weniger Landschaften.

Das dritte Drittel der Bilder zeigt mehr oder weniger ausgesprochene Schmalformate bis zum Verhältnis 1 zu 2. Als Mittelwert rechnet sich 1 zu 1,6 oder 5 zu 8. Die Durchsicht der Bilder ergibt der Mehrzahl nach Querformate mit Seestücken und andern Landschaften von weitem Ausblick und freiem Horizont.

Die auf diese Weise gefundenen drei Verhältnisse 1:1,4, 1:1,25 und 1:1,6 erscheinen dem Laien als beliebige Zahlenwerte. Der Mathematiker aber liest aus ihnen etwas besonderes heraus.

Das Verhältnis 1 zu 1,4 (genauer 1:1,4142.. oder $1:\frac{1}{2}$) ist von allen möglichen Formaten das einzige, welches bei fortgesetzter Halbierung stets das nämliche Verhältnis ergibt. Der ganze Bogen, die Folioblätter, die Quart- und Oktavblätter zc., sie alle haben dasselbe Format, während sonst, wie allgemein bekannt, wohl 1° , 4° , 16° zusammenstimmen und ebenso 2° , 8° und 32° unter sich, aber nicht Folio und Quart, nicht Quart mit Oktav usw. Entweder drängt nun ein unbewusstes mathematisches Gefühl zu diesem Normalformat oder aber — was weniger wahrscheinlich — es begründet sich auf den Umstand, daß das vielbenützte englische Whatman-Imperial dieses Format hat.

Das Verhältnis 1 zu 1,6 (genauer 1:1,618..) ist das Verhältnis des goldenen Schnitts. Diese Sectio aurea, an sich ein geometrisches Teilungsproblem, hat von jeher Architekten und andere Künstler interessiert. Man hat Fassaden, Brunnen und Denkmäler nach dieser Teilung zusammengebaut; man hat Fenstern und Türen das Verhältnis des goldenen Schnitts gegeben usw. Die einen schwören darauf; die andern nehmen es als Spielerei.

Halbiert man das Format des goldenen Schnittes der Quere nach, so ergibt sich das Verhältnis 4 zu 5 (genauer 4,045.. : 5).

Ziehen wir für unsern Fall die Nutzenanwendung aus der obigen Untersuchung, so wird sie auf folgendes hinauslaufen: Die Wahl des Verhältnissformates ergibt sich aus dem darzustellenden Motiv. Man wird doch kaum einem bestimmten Format zulieb mehr in ein Bild hineinzwängen wollen, als nach Lage der Sache zu ihm gehört. Man richtet sich aber, nicht zu vergessen, auf die Studienreise ein, bevor man weiß, was es alles zu malen gibt. Man beschafft sich Blockbücher und Malpappen, schneidet sich die Papierbogen in Stücke,

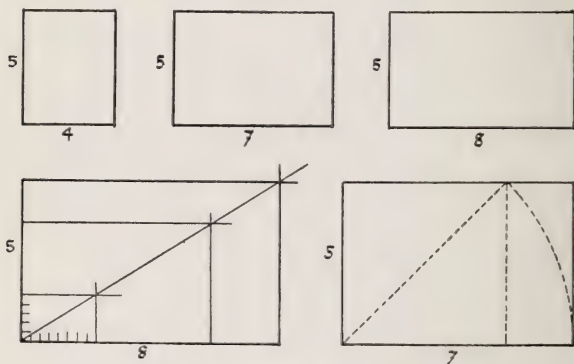


Abb. 8.

damit sie bequemer mitzuführen sind. Für diese Fälle wird man also daran denken dürfen, daß 5 zu 7 ein Normalformat vorstellt, daß für schmale Querformate 5 zu 8 ein mittleres Verhältniß bedeutet und daß für gedrängte Hochformate 4 zu 5 als guter Durchschnitt gelten kann. Im Ausführungsfall steht dann nichts im Wege noch ab- und zugeben. Man braucht ja die Unterlage nicht auf der ganzen Fläche zu bemalen, oder man kann, wenn es geschehen ist, den Ausschnitt immer noch gestalten, wie man es für das beste findet.

Nun macht mir vielleicht der eine oder andere Leser einen stummen Vorwurf, weil er die obigen Verhältnisse nicht auf Papiermaße umrechnen kann. Daran bin ich unschuldig; ich bin aber zur Nachhilfstunde bereit. Für denjenigen, der nicht rechnen kann, ist die sogenannte graphische, d. h. zeichnerische Methode die einfachere.

Trage ich in der Ecke eines rechtwinkligen Papiers vom Eck aus auf der einen Kante 5 cm, auf der andern 8 cm auf und bilde das entsprechende Rechteck (vergleiche Abbildung 8), ziehe in diesem Rechteck die Diagonale, so hat jedes andere Rechteck, das ich von einem andern Punkt einer Kante aus mit Hilfe der Diagonale bilde, dasselbe Verhältnis, also auch 5 zu 8. Entsprechend konstruieren sich die Rechtecke für jedes andere Verhältnis.

Wollen wir für das Normalverhältnis 5 zu 7 zu einer Breite die zugehörige Länge suchen, so können wir sie noch einfacher haben (Abbildung 8, unten rechts). Wir bilden aus der Breite ein Quadrat, dann ist die Diagonale die Länge.

Die Tabelle 11 im Anhang des Buches bringt für Breiten von 10 bis 32 cm die zugehörigen Längen in bezug auf die besprochenen Verhältnisse.

Hinzuzufügen wäre schließlich noch, daß auch das Verhältnis 1 zu 1, also das rein quadratische Format nie unschön wirkt, so selten es übrigens, abgesehen von der Fliesenmalerei, angewendet zu werden pflegt.

5. Sucher und Formatschieber.

Ist das Motiv für eine Darstellung gefunden, so muß zunächst festgestellt werden, wieviel von demselben das Bild umfassen soll. Mit andern Worten: es muß der richtige Ausschnitt bestimmt werden. Ein genügend

geschultes Auge bringt dies ohne weitere Hilfsmittel fertig; es zieht gewissermaßen in der Luft die vier einrahmenden Linien unter Berücksichtigung des gewählten Formats. Wem die nötige Geübtheit noch fehlt, der bedient sich zweckmäßigerweise eines Suchers.

Nicht ungeeignet sind die Brillantsucher, wie sie für photographische Apparate gebaut werden. Sie sind für sich käuflich zu haben und ihres geringen Umfangs halber leicht mitzuführen. Sie sind aber für ein bestimmtes Format eingerichtet und zeigen den Ausschnitt als Spiegelbild, also mit Vertauschung von links und rechts, woran man sich erst gewöhnen muß.

Einfacher, billiger und genügend ist der Sucher aus Karton oder Pappe. Man schneidet aus einem Stück von der ungefähren Größe eines Notizbuches ein Rechteck aus, welches dasselbe Seitenverhältnis hat, wie die zum Bemalen bestimmte Papierfläche.

Durch die ausgeschnittene Öffnung betrachtet man das Motiv, den Sucher in senkrechter Ebene haltend. Nähert man ihn dem Auge, so wird der Sehwinkel größer, der Bildausschnitt weiter und umfassender; rückt man ihn vom Auge ab, so tritt das Gegenteil ein. Da man mit dieser Bewegung die Verrückung nach unten und oben, sowie nach rechts und links verbinden kann, so hat man es also in der Hand, den geeignetsten Bildausschnitt auszuprobieren. Ist man sich hierüber im Klaren, so prägt man die Grenzen des Bildes dem Gedächtnis ein und beginnt dasselbe zu skizzieren. Tritt hierbei ein Zweifel auf, so kann man ja immer wieder zum Sucher greifen und ihn probierend in die vorher gefundene Stellung zum Auge bringen.

Arbeitet man mit einem bestimmten Block, so ist der genannte selbstgefertigte Sucher das nächstliegende, weil ja jedes Blockblatt dasselbe Verhältnis hat.

Arbeitet man dagegen abwechselnd bald mit dem einen, bald mit dem andern Format, wie es gerade

kommt, so kann man mit Vorteil den für 60 Pf. käuflichen Formatschieber benutzen (vergleiche Abbildung 9).

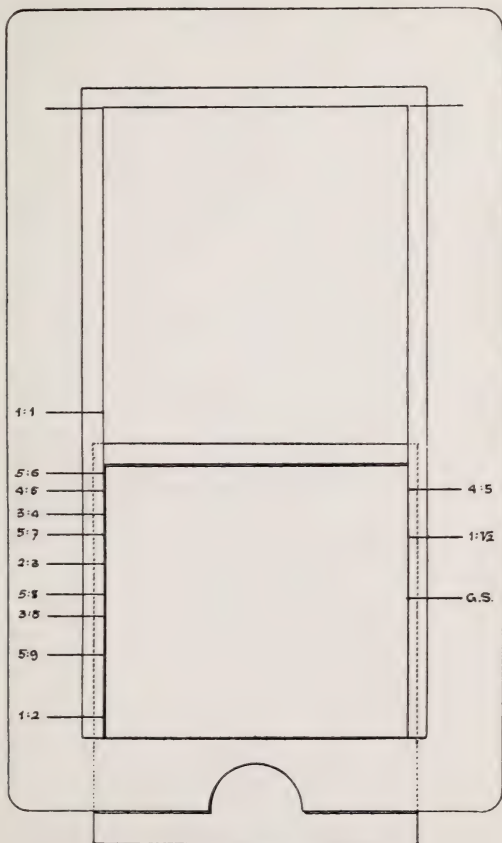


Abb. 9. Formatschieber.

Der aus drei Lagen von dünnem Pressspan hergestellte Formatschieber unterscheidet sich von dem vorher-

genannten Sucher prinzipiell nur dadurch, daß der ausziehbare Schieber beliebige Rechtecke als Durchsicht frei läßt, während jener auf ein bestimmtes Verhältnis zugeschnitten war. Hier läßt sich das Seitenverhältnis des Rechtecks regeln innerhalb der Grenzen von 1 zu 1 und 1 zu 2, also vom quadratischen Verhältnis einerseits bis zum Rechteck, das doppelt so lang wie breit ist, anderseits. Die meist vorkommenden Verhältnisse 4:5, 5:7, 5:8, 2:3 usw. sind am Rande des Suchers markiert, wie es die Abbildung zeigt. Selbstredend kann man auch für jedes andere, dort nicht notierte Verhältnis im Bedarfsfall eine Marke anbringen.

(Der im Handel befindliche Schieber zeigt am Rande noch eine Anzahl weiterer Linien, die auf der Abbildung fortgelassen sind. Sie entsprechen einer regelmäßigen Einteilung und haben zum Zweck, darüber zu orientieren, wo gewisse Linien des Bildes den Rand erreichen. Man kann aus ihnen beispielsweise ersehen, auf welcher Höhe der Horizont liegt, ob über oder unter der Mitte, ob über oder unter einem Drittel der Höhe etc. Will man diese Einrichtung pedantisch ausnützen, so muß man die entsprechende Einteilung am Rand des Aquarellpapiers anbringen.)

Aber frei schätzen ist immer besser; nur dadurch übt sich das Augenmaß so, daß schließlich jeder Sucher und Schieber überflüssig wird.

6. Vorwürfe und Motivwahl.

Was der Aquarellmalerei am besten liegt, wurde bereits in der Einleitung erörtert, braucht hier also nicht wiederholt zu werden. Wo es malerische Dinge gibt, wird auch der Aquarellist auf Vorwürfe und Motive hoffen dürfen. Diese malerischen Dinge finden sich aber nicht etwa bloß in den sogenannten schönen

Gegenden, sondern eigentlich überall. Man muß nur verstehen, sie zu entdecken.

Interessante Baumgruppen und Solitär-bäume, Tümpel und Weiher mit Schilf und Röhren; blumige Halden mit Gestrüpp und Gesträuch; Bächlein mit Brücken und Mühlen, mit Erlen und Pappeln; Felder, Wiesen und Wälder, zwischen denen verschlafene Dörfer liegen; Kapellen und Friedhofecken mit Coniferen und Trauerweiden; Bauerngärten mit Hollunder und Flieder, mit Kraut und Blumen im schönsten Durcheinander gibt es überall, soweit die deutsche Zunge klingt.

Was die Architektur betrifft, braucht man nicht gleich an Dome, Schlösser und Paläste zu denken. In winkligen, verkommenen Gassen, die der Stadtverwaltung längst ein Dorn im Auge sind, wohnen auch Motive für den Maler. Dahinten in den Höfen lagern Stroh, Heu und Dung, stehen Wagen, Karren, Kisten und Fässer, hängen Stangen und Leitern am Sparrenwerk vermooster Dächer. Hinter Torbögen sonnen sich Hühner und anderes Geflügel, trocknen Tücher und Betten an Seilen, führen Steiltreppen zu Holz- und Gerümpelkammern und die Besitzer dieser malerischen Winkel fragen den fremden Eindringling, ob er sich verirrt habe. Die liebe Jugend ist sofort zur Hand, um Staffage zu stehen und ins Bild zu gucken. Dort über dem Brunnen baut sich ein Holzerker vor; aus den geflickten Fenstern hängen Baumnellen ihren Flor über Girlanden von Jungfernwein. Der Oleander im halbierten Petroleumfaß blüht mit einer Fülle, als ob er am heiligen Ganges stände. Das kann alles viel malerischer und malenswerter sein, als die stattlichste Häuserreihe des Millionenviertels.

Das Meer, die großen Landseen und Ströme hat man freilich nicht überall; aber man kann hinkommen. Da wimmelt es geradezu von Motiven. Aber die Sache wird auch schwieriger wegen der Staffage.

Der pflügende Bauer, der Hirt mit seiner Herde, das Gänsemädchen am Weiher und die Höckerin im Gaden; das ging schließlich noch. Aber nun häuft es sich zu Massen und die Massen fluten, wie das Wasser selbst. Die Wellen halten auch nicht still; die Glanzlichter zittern und die Spiegelbilder sind Gaukler. Da heißt es, den Mut nicht verlieren; auch ihnen ist beizukommen, wie so manches schöne Aquarell beweist.

Wer Entdeckeraugen hat, dem kann es an Motiven nicht fehlen. Wer keine findet, dem fehlt eine Vorbedingung; vergleiche Seite 129, Zeile 17 von oben.

Bist du Anfänger, lieber Leser, so lasse zunächst dein Malzeug daheim und nehme nur den Sucher mit auf die Suche. Fällt dir etwas auf, was dir malenswert erscheint, so betrachte es von dem und von jenem Standpunkt aus und gewinne ihm die vorteilhafteste Seite ab. Überlege dir, zu welcher Tageszeit es wohl für deine Zwecke am günstigsten beleuchtet ist und weder zu viel noch zu wenig Schatten hat. Wenn du dir das nicht recht vorstellen kannst, so betrachte es lieber auch zu anderer Stunde.

Während du an der Sache malst, ändern sich ja die Schatten. Sind sie aber einmal aufgezeichnet, so werden sie auch eingehalten, nicht daß etwa gar ein Teil des Bildes Morgen-, der andere Abendschatten zeigt, worüber die Schattenkundigen dich auslachen müßten.

Nimm aber nicht das zuerst entdeckte Motiv gleich für das beste; du findest auf deiner Suche vielleicht noch bessere. Hast du erst einige Motive in petto, so wählst du dir die zwei dankbarsten aus, das eine für den Vormittag das andere für den Nachmittag.

7. Der Ausschnitt.

Die Art, wie das Motiv im gewählten Papierformat untergebracht wird, bezeichnet man als den Ausschnitt.

Man kann einen kleinen oder größeren Teil des Motivs auf das Papier bringen. Man kann, wenn die Hauptsache in einer Ecke sitzt, diese Hauptsache kleiner oder größer aufzeichnen, so daß mehr oder weniger Luft daneben stehen bleibt. In beiden Fällen läßt sich die Angelegenheit auch noch beim Beschneiden des fertigen Aquarells erledigen; es fällt dann ein bemaltes Stück Papier als überflüssig fort. Will man keinen nachträglichen Verschnitt haben, so muß man eben von vornherein richtig abwägen.

Sieht man über die kleinen Einzelheiten weg, so stellen die Teile eines Bildes Massen vor, die gegeneinander abgewogen sein wollen. Denken wir uns ein Schloß am Meer, so ist sein Mauerfloß mit den umgebenden Bäumen und dem Vordergrund die schwere Masse. Ihr gegenüber stellen Luft und Wasser die leichte Masse vor. Würden wir den ersten Teil dunkel anwischen, den zweiten hell lassen, so könnten wir einen leeren Rahmen darüber hin- und herschieben und probierend untersuchen, welche Verteilung am besten wirkt. Das macht man nun nicht in der That; man macht es aber doch in der Überlegung, wobei der Sucher zweckdienlich mithelfen kann.

Ein anderes Bild: der Blick in eine Gasse. Stellen wir uns in die Mitte der Gassenbreite, so erhalten wir zwei ungefähr symmetrische Massen. Dies pflegt weniger gut zu wirken, als wenn die eine Seite dominiert. Wir treten also rechts zur Seite und treten links zur Seite, um zu sehen, welche Verteilung sich am besten macht. Gehen wir weiter vor oder weiter zurück, so ändert sich der Ausschnitt wiederum und einer von den vielen möglichen Ausschnitten wird für das Bild die beste Massenverteilung geben.

Wie es nicht einerlei ist, mit welcher Verteilung man ein Brustbild oder Kniestück in den Rahmen setzt, so ist es auch durchaus nicht einerlei, ob das Land-

schafts- oder Architekturmotiv so oder so dem Papier angepaßt wird. Der fertige Künstler weiß die Wichtigkeit des Ausschnittes zu schätzen; der Anfänger unterschätzt sie gewöhnlich. Der fertige Künstler macht keine langen Erwägungen; ihm genügt ein Blick. Der Anfänger muß die Erwägungen machen, um nach und nach die genannte Firheit auch zu erlangen.

Oben wurde kurzweg von dunkler und heller Masse gesprochen. Das war Vereinfachung. Im Bild hat jede Masse wieder Wechsel der Helligkeit und der Farbenwerte. Das macht den Fall etwas komplizierter. Will man seiner Sache sicher gehen, so macht man eine vorläufige Skizze. Man gibt die Hauptfarben an, setzt die Hauptschatten ein, um das Detail sich nicht viel kümmernd. Diese Vorskizze gibt immerhin die ungefähre Wirkung des fertigen Bildes.

An der Hand einer solchen Vorskizze kann man weit besser erwägen und disponieren als es mit der Vorstellung im Geiste möglich ist. Der durch sie verursachte Mehraufwand an Zeit und Arbeit wird meistens reichlich ausgeglichen durch den raschern Fortgang der Hauptarbeit und ein gewisses Gefühl der Sicherheit.

Die Vorskizze kann kleiner sein als das nachherige Bild, hat aber am besten denselben Maßstab. Bei Verwendung eines Blocks liegt die Vorskizze gleichen Maßstabes besonders nahe.

Etwas weiter hergeholt gehört in das Kapitel über den Ausschnitt auch noch folgendes:

Die Randlinien eines Aquarells durchschneiden selbstverständlich eine Reihe von Dingen, Wasser, Wege, Bäume, Häuser 2c. Das läßt sich zum Teil umgehen, wenn man die Darstellung dieser Dinge nach Bedarf aufhören läßt, das Bild also nicht rechtwinklig begrenzt, sondern ausgehen läßt, wie es dem Motiv am besten entspricht. Manche Aquarellisten haben eine Vorliebe für dieses Verfahren, bei dem der Papier-

Tafel VII.



Figürliche Studie von $\frac{1}{2}$ Ludwig Rachel.
Antermalung eines Aquarells.

rand nicht erreicht wird; allgemein üblich ist es jedoch nicht, obgleich es dem wirklichen Sehvorgang sich annähert.

Was wir in einem überblicken, endigt ja nach allen Seiten verschwommen; eine rechtwinklige Begrenzung erhalten wir nur, wenn wir durch eine rechteckige Öffnung hindurch sehen, durch ein offenes Fenster, durch den Ausschnitt des Suchers. Da wir aber zeit-
lebens an den Anblick geradlinig begrenzter Bilder an den Wänden und in den Büchern gewöhnt worden sind, so stört uns die obengenannte Zerschneidung der Dinge nur in besonderen Fällen, gewissermaßen nur dann, wenn sie das herkömmlich geduldete Maß überschreitet.

Zu diesen besonderen Fällen gehört beispielsweise, wenn eine Brücke im Bogen statt im Pfeiler durchgeschnitten wird; wenn ein Torbogen nur ein Widerlager hat, also wie zum Einstürzen in der Luft hängt; wenn das Zifferblatt einer Turmuhr mitten durchgeteilt wird; wenn von einem Baum nur ein Ast ins Bild hereintragt. Derartige Störungen müssen also umgangen werden.

Was in dieser Hinsicht stört oder nicht, kann nur das künstlerische Gefühl entscheiden. Wenn ein Rahn schief im Bilde liegend, nur mit der einen Hälfte darauf kommt, so sind wir befriedigt, es stört uns aber, wenn nur die Spitze sichtbar bleibt.

Fährt ein Wagen quer ins Bild so werden die beiden Vorderräder uns nicht genügen; kommt er aus der Tiefe gegen uns, so genügen sie wahrscheinlich; fährt er von uns weg aus dem Bild hinaus, so wird uns das Hintergestell mit seinen zwei Rädern kaum zufrieden stellen.

Schneidet der obere Rand des Bildes einen Kirchturm entzwei, so kann dies gerade so beleidigen, als wenn ein Brustbild auf Stirnhöhe durchgeschnitten

würde. Umgekehrt gibt es ganz gute Bilder, deren Oberrand einen Turmhelm durchschneidet, weil die richtige Massenverteilung es so verlangt hat.

Was hier einschlägt, läßt sich offenbar nicht über einen bestimmten Ramm scheren. Dieses für den Maler nicht uninteressante Gebiet wird später nochmals zu streifen sein.

8. Frontstellung und Übereckstellung.

Zeichnet man ein freistehendes Gebäude so, daß in der Vorderfassade alle horizontalen Querlinien parallel bleiben, während in der Seitenfassade die horizontalen Tiefenlinien nach einem Verschwindungspunkt gehen, so heißt man dies die Frontstellung (Abbildung 10a). Zeichnet man das Gebäude so, daß die Linien beider Fassaden ihre Verschwindungspunkte haben, so spricht man von der Stellung über Eck. (Abbildung 10b).

Erfahrungsgemäß macht in diesem Fall die Frontstellung einen weniger günstigen Eindruck als die Übereckstellung. Der beiderseitige Abfall der Horizontalen befriedigt das Auge mehr als der einseitige. Das gilt aber nicht allgemein.

Denn zeichnet man die Perspektive eines Zimmers von der gewöhnlichen Form in Frontstellung (Abbildung 10c), so ist das Auge befriedigt. Man erhält eine ruhige angenehme Wirkung und hat nur dafür zu sorgen, daß die beiden Seitenwände sich ungleich stark verkürzen und daß man von der Decke mehr sieht als vom Boden. Weniger günstig wirkt hier durchschnittlich die Übereckstellung (Abbildung 10d) und man muß recht vorsichtig in der Wahl des Standpunktes und des Bildausschnittes sein, wenn keine unangenehmen Zerrungen entstehen sollen.

Diese in Bezug auf Innenräume geltende Wahrnehmung wiederholt sich nun auch im Freien, wenn es sich um quadratische oder rechteckige Höfe und Plätze handelt, bei denen ein Gebäude in der Rücklage und zwei seitliche Bauten nach der Tiefe gewissermaßen

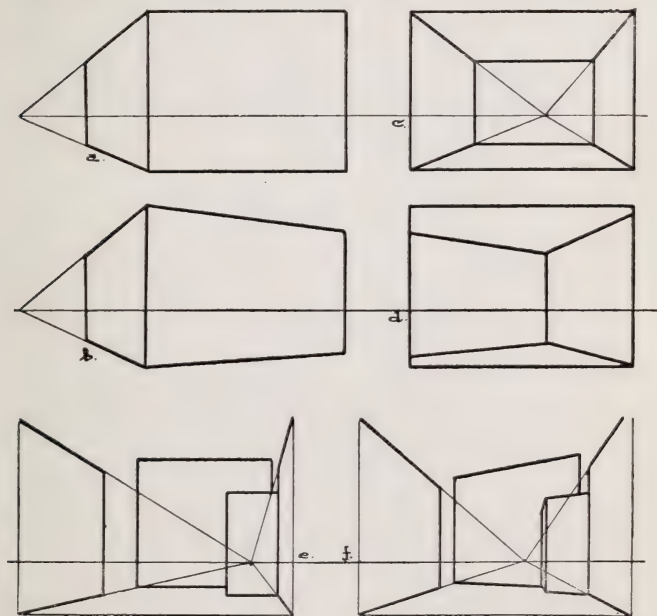


Abb. 10. Frontstellung und Übereckstellung.

drei Zimmerwänden entsprechen, während der Himmel die Decke vorstellt. Die Perspektive eines solchen Platzes wird meistens in der Frontstellung ein besseres Bild ergeben, als die Übereckstellung (Abbildung 10e und f). Auch hier wird die erstere die Ruhe und Geseztheit für sich haben und man wird sich um

so eher für sie entscheiden, je unruhiger die Einzelheiten und die Staffage sind, welche hinzukommen.

Zurückgreifend auf den ersterwähnten Fall, freistehende Gebäude in Frontstellung betreffend, wäre noch zu bemerken, daß die Wirkung um so mehr stört, je höher die Gebäude sind, also am meisten bei hohen viereckigen Türmen nach Art der italienischen Campanili. Man wird also derartigen Objekten gegenüber den Standpunkt so wählen, daß man Übereckstellung mit ungleicher Verkürzung erhält. Ausschlaggebend sind immer die dominierenden Teile.

9. Der Horizont.

Der Horizont ist die auf Augenhöhe quer durchs Bild gehende horizontale Linie. Er ist die Verschwindungslinie des Meeres, anderer großer Wasserflächen und des ebenen Bodens in der Ferne.

Die Höhenlage des Horizonts, verglichen mit den Objekten des Mittel- und Vordergrundes ändert sich mit dem Erhöhen und Erniedrigen des Standpunktes. malt man im Stehen, so liegt der Horizont etwas höher, als wenn man sitzend malt. malt man von einem Fenster des zweiten Stockes aus, so liegt der Horizont wesentlich höher, als wenn man vor der Haustüre sitzt.

Wo der Horizont die Objekte quer durchschneiden muß, stellt man fest, indem man den Bleistift mit ausgestrecktem Arm quer vor das Auge hält.

Im Horizont haben alle horizontalen Linien, wie sie sonst auch laufen mögen, ihre Flucht- oder Verschwindungspunkte. Alle Linien, die unter sich parallel sind, haben den nämlichen Verschwindungspunkt. Für querlaufende Horizontallinien rückt dieser Punkt unendlich weit weg, d. h. sie verzeichnen sich parallel zum Horizont.

Auf welche Höhe der Horizont zu legen ist, beziehungsweise wie hoch man sich zu stellen hat, ist Sache des künstlerischen Gefühls und ergibt sich durch probierendes Betrachten. Das bezieht sich auf ansteigende Wege, Böschungen, Treppen zc., auf denen man sich höher oder tiefer stellen kann. Auf dem ebenen Gelände ergibt sich die Horisonthöhe von selbst.

Horizontale Ebenen, die auf Augenhöhe liegen, verkürzen sich zu einer Linie und zwar zur Horizontlinie. Das muß für das Bild vermieden werden. Würde die Plattform der Freitreppe eines Gebäudes gerade auf Augenhöhe liegen, so würde man im Bild von ihr nichts zu sehen bekommen. Man erhöht also den Standpunkt. Ähnliches gilt hinsichtlich der Deckplatten von Balustraden und Brüstungsmauern, der oberen Fläche geschnittener Brüstungshecken usw.

Die Höhe des Horizonts, verglichen mit der Höhe des Papiers kann beliebig gewählt werden, je nachdem man mehr oder weniger perspektivischen Vordergrund im Gegensatz zur Luft haben will.

Vor hundert und noch vor fünfzig Jahren galt es als Regel in Landschafterkreisen, daß ein gut proportioniertes Bild seinen Horizont ungefähr auf ein Drittel der Papierhöhe haben solle. Heute kümmert sich daran kein Mensch mehr und es gibt ganz gute Bilder, die den Horizont auf $\frac{7}{8}$ ihrer Höhe zeigen, sogar Bilder, bei denen er außerhalb des Gemäldes liegt (Vogelperspektiven).

10. Die Richtung des Lichts und der Schatten zc.

Das Sonnenlicht fällt, wie jedermann weiß, des morgens von Ost, des mittags von Süd, des abends von West ein und stets von oben nach unten, mit

Ausnahme des Sonnenauf- und untergangs, während deren es horizontal, also nur seitlich gerichtet ist. Der steilste Winkel, den es in Deutschland erreichen kann, schwankt zwischen 57 bis 66 Grad. Zwischen diesen Winkeln und dem des horizontalen Streiflichts (Null Grad) liegen dann alle andern Neigungen je nach der Jahres- und Tageszeit.

Bei kleinem Neigungswinkel sind die Schlagschatten senkrechter Gegenstände groß, diejenigen vorspringender Gesimse klein. Bei großem Neigungswinkel verhält es sich selbstredend umgekehrt.

Die Schatten spielen in der Malerei eine große Rolle insofern, als sie zur Modellierung und Formgebung beitragen. Einem Kreis kann man nicht ansehen, daß er eine Kugel vorstellt, wenn die Schattierung fehlt. Die Schatten bringen außerdem Abwechslung, Kontraste und Gegengewichte in das Gemälde.

Die beschatteten Teile eines Gegenstandes sind nicht nur dunkler als die beleuchteten, sie werden auch farblich verändert, gewöhnlich nach der kälteren Seite hin. Deswegen sagt man: zu warmen Lichtern gehören kalte Schatten und umgekehrt.

Die Schatten, speziell die Schlagschatten auf Architekturen, wirken nicht nur als dunkle Massen, sondern auch als Überschneidungen. Es ist durchaus nicht einerlei für die Wirkung, ob ein Schattenstreifen aufrecht, schief oder quer im Bild steht.

Schlagschatten auf horizontale Ebenen, wie der Boden eine ist, auf senkrechte Ebenen, die nicht frontal stehen oder auf schiefe Ebenen, wie Dachflächen solche bilden, unterliegen der perspektivischen Verkürzung; sie verkleinern sich scheinbar, wenn sie vom Beschauer weggerichtet sind, und vergrößern sich, wenn sie demselben entgegenlaufen (vergleiche Abbildung 11). Die Schatten laufen aber nach hinten, wenn das Licht von vorn einfällt und umgekehrt.

In der Regel wählt man die Beleuchtung von vorn, damit im Bilde das Licht gegenüber dem Schatten vorherrscht. Gilt dies für Bilder im allgemeinen, so gilt es für Aquarelle erst recht.

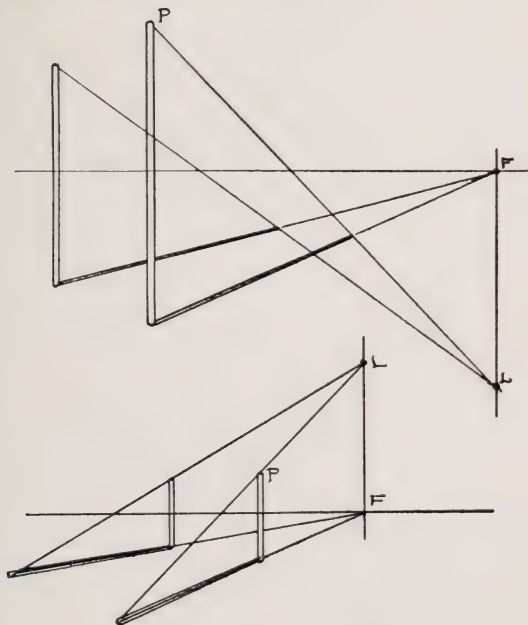


Abb. 11.

Aber auch die Darstellung mit Licht in der Richtung gegen den Beschauer kann unter Umständen gut und angezeigt sein. Originell ist sie wohl immer, weil sie eben vom gewöhnlichen abweicht. Dem Photographen machen die sogenannten Gegenlichtaufnahmen besondere Schwierigkeiten; sie fallen für den Aquarellisten weg. Das Aufzeichnen und Malen kann aber

ein unangenehmes Geschäft werden, wenn das Licht blendet.

Architekturen sind nicht gut beleuchtet, wenn man davorstehend das Licht im Rücken hat. Die Schlagschatten fallen dann senkrecht ab und fehlen seitlich. Ornamente und Bildhauereien bleiben ohne rechte Wirkung. Besser ist halblinks oder halbrechts einfallendes Licht, bei dem man auch seitliche Schlagschatten erhält. Nähert sich die Richtung des Lichts jedoch allzusehr der von links oder rechts kommenden Streiflicht-Beleuchtung, so verschlechtert sich die Sache wieder, weil die Schlagschatten zu lang und zu streifig werden, wobei das Bild mehr kurios als gefällig wirkt.

Besonders vorsichtig muß man auch sein in bezug auf Schlagschatten unbekannter Herkunft. Gemeint ist folgendes: Es kommt häufig vor, daß Schatten ins Motiv, also auch in das Bild fallen, während der schattenwerfende Gegenstand außerhalb desselben liegt. Der Beschauer des Bildes hat aber ein unwillkürliches Gefühl für den Zusammenhang von Ursache und Wirkung. Wenn er einen Schatten sieht, möchte er auch wissen, von was er geworfen wird.

Ein undefinierbarer Schlagschatten im Bild stört meistens ebenso wie der hereinwachsende Ast eines außerhalb des Bildes stehenden Baumes. Wie man diesen Ast fortläßt, so verfährt man auch mit den Schlagschatten, welche stören.

Anders liegt der Fall wieder, wenn die Form des Schlagschattens dessen Stammbaum verrät. Mir fällt ein Bild ein — von wem, das weiß ich nicht mehr — Golgatha. Von der Kreuzigung selbst ist nichts zu sehen. Über den Hügel weg fallen die langgestreckten Schlagschatten der drei Kreuze. Diese Schatten und die abziehenden römischen Soldaten müssen dem Beschauer sagen, um was es sich handelt.

Zum Schluß noch ein paar Worte über die Abbildung 11. Senkrechte Linien werfen auf die Horizontalebene parallele Schatten. Diese Schatten verschwinden also in einem gemeinsamen Fluchtpunkt F des Horizonts. Der Verschwindungspunkt L des Lichtstrahls liegt senkrecht unter F, wenn das Licht von vorn einfällt und senkrecht über F, wenn es von der entgegengesetzten Seite kommt. Verbindet man den Grundriß eines Punktes P mit F und den Punkt P selbst mit L, so ist da, wo die beiden Linien sich schneiden, der Schlag Schatten des Punktes auf die Grundebene.

11. Studie, Skizze und Bild.

Die Unterschiede dieser drei Formen der Malerei verwischen sich heutzutage mehr und mehr, während sie zu Beginn der englischen Aquarellmalerei noch ausgesprochen vorhanden waren.

Man kann ein Aquarell als Studie bezeichnen, wenn es gefertigt wird zu Lehr- oder Lernzwecken, zur Übung in der Darstellung bestimmter Dinge, wie Wolken, Baumschlag etc., zur Vorübung der Einzelheiten eines Bildes, zur Prüfung von Pigmenten oder Papier. Die Studie will kein Bild sein; sie braucht nichts ganzes vorzustellen; sie muß nicht wohlerrwogen, abgepaßt und abgeglichen sein. Sie hat etwas Temporäres.

Die Skizze unterscheidet sich vom Bild nur durch die Art der technischen Durchführung. Sie stellt etwas ganzes vor; aber die Einzelheiten sind mehr flott und flüchtig hingeworfen, weniger fertig und ausgeführt als beim Bild.

Mann macht eine Skizze als Vorstudium eines Bildes, um zu sehen, wie das ganze mit Farben und Schatten wirkt. Man macht eine Skizze, wenn

man die zur Ausführung eines Bildes nötige Zeit nicht hat. Das Bild kann dann zu Haus an der Hand der Skizze entstehen.

Fertig und weniger fertig sind dehnbare Begriffe; dementsprechend kann die Skizze primitiver Art sein oder sich dem Charakter des Bildes nähern. Zwischen Studie, Skizze und Bild gibt es keine festabgesteckten Grenzen.

Heute sind gut durchgeführte Skizzen beliebter als Bilder. Sie sind frischer, ursprünglicher, weniger gelect, mehr Impuls als Überlegung zeigend, charakteristischer für die ausführende Hand. Das bezieht sich auf Bilder im allgemeinen, gilt aber auch für das Aquarell im besondern.

Im Aquarell sitzen die Farben um so frischer, satter, durchsichtiger, je weniger korrigiert, übereinandergelegt und nachgearbeitet wird. Das rasche Tempo der Primavistamanier bringt Leben und Zufälligkeiten in den Auftrag. Die dabei mit unterlaufenden Unstimmigkeiten und Unfertigkeiten entschuldigt der Beschauer; er sagt sich: es ist ja nur eine Skizze. Das Bild erheischt eine strengere Kritik.

Nun ist es um das Skizzieren eine eigene Sache. »Cacatum non est pictum« sagt der Lateiner. Das Skizzieren ist als solches schwer zu lehren und schwer zu erlernen. Gut skizzieren lernt nur, wer vorher genau zeichnen gelernt hat. Wie aus einer kalligraphischen Schrift eine charakteristische Handschrift erwächst, so geht aus dem exakten Zeichnen das skizzierende Hinwerfen hervor, welches die Dinge mehr ahnen läßt, als zeigt und dennoch richtig wiedergibt. Wie eine Handschrift kaum leserlich und dennoch schön sein kann, so kann eine Zeichnung sehr flüchtig sein und doch gefallen. Was aber vom zeichnerischen Skizzieren gilt, trifft auch für das malende zu.

12. Die Manier.

Wer viel schreibt, gelangt zu einer Handschrift, die ihn kennzeichnet. Wer viel malt, erwirbt sich eine Malweise, an der man die Hand des Ausführenden erkennt und diese Malweise ist seine Manier.

Manieren soll man haben, aber nicht nachmachen. Schon im Kapitel über die Vorübung wurde gewarnt, nicht ausschließlich Aquarelle aus einer Hand zu kopieren. Wer malt, soll möglichst bald zu einer eigenen Manier gelangen. Er gelangt dazu, weil ihm gewisse technische Kniffe besonders zusagen, weil er den Pinsel etwas anders führt als die andern, weil er für manche Pigmente eine spezielle Vorliebe hat, weil er anders aufsaßt, weil er anders sieht als der und jener und weil ihm nicht alles gleich gut liegt. Das ist die persönliche Manier.

Es gibt aber auch eine sachliche. Es können viele sich des nämlichen technischen Tricks bedienen, weiße Ränder zwischen den Farben stehen lassen, naß untermalen, um halbtrocken zu übermalen usw. Technische Manieren sind beispielsweise das Quaschieren der Luft, das Schummern, das Granieren.

Die Manier soll Manier bleiben. Wird sie übertrieben, zu einseitig oder auch da angewendet, wo sie nicht hinpaßt, so artet sie aus in Manieriertheit. Wenn man aber einem Aquarell nachsagen kann, es sei maniert, so ist das kein Lob für dasselbe.

Der Schlußvers dieses Kapitels lautet also: Zunächst bald zu einer guten eigenen Manier kommen, die Manier jedoch nicht zur Manieriertheit degradieren!

13. Die Helligkeitswerte.

Die verschiedenen Helligkeiten liegen in der Natur viel weiter auseinander als ihre Wiedergaben im Bild.

Das Weiß des Papiers und ein deckendes Schwarz auf demselben sind, verglichen mit den natürlichen Helligkeitsextremen, nur ein helles und ein dunkles Grau. Diese Einengung ist bei der Aquarellmalerei bedeutender als bei der Ölmalerei, weil diese zwar nicht heller, aber viel tiefer gehen kann. Bedenkt man ferner, daß die durchweg licht gehaltenen Aquarelle die bessere Wirkung versprechen, so engt sich die Enge noch mehr und es gehört viel Aufmerksamkeit und Geschick dazu, die richtigen Abstufungen einzuhalten. Immer geschieht es nicht und kann es auch nicht geschehen. Dann wird ein bißchen betrogen und womöglich so, daß niemand es merkt.

Ein schweres Geschäft soll man nicht ohne Not erschweren. Es ist ein törichtes Unterfangen, im Aquarell die untergehende Sonne darstellen zu wollen. Es gibt so viele dankbare Vorwürfe, daß man nicht gerade auf einen Sonnenuntergang zu verfallen braucht.

Für alles, was schwer fällt, erfinden gute Seelen ein Erleichterungsmittel. Ein solches, geeignet die natürlichen Helligkeiten eingeengter zu zeigen, ist der schwarze Spiegel. Schon im gewöhnlichen Spiegel geht ein guter Teil an Licht verloren, ganz auffallend ist der Lichtverlust im Spiegel aus schwarzem Glas. Das Bild in einem solchen Spiegel nähert also die Werte und man überträgt die herabgestimmten Helligkeiten leichter als die wirklichen.

Der schwarze Spiegel muß mit sphärischer Wölbung geschliffen sein; er ist dementsprechend nicht gerade billig, aber er leistet was er soll. (In Größe: 9 auf 12 cm; 10 Mark.) Immerhin wird es besser sein, sich zu gewöhnen, die Werte der Helligkeit ohne dieses Hilfsmittel herab- und zusammenzustimmen.

Zwei Helligkeiten, die nebeneinanderliegen, sind leicht zu schätzen. Schwieriger wird der Vergleich, wenn sie örtlich weit auseinanderliegen und durch dunkle Par-

tien getrennt sind. Ein einfaches billiges Hilfsmittel ist ein dunkles Rauchglas, wie es für die Brillen der Arbeiter dient, die mit glühenden Dingen zu tun haben. Beim Betrachten durch ein solches Glas verschwinden die dunkeln Partien wohl ganz, aber man sieht sofort, was vom hellsten das hellste ist.

Wer zufällig für photographische Aufnahmen den Expositionsmeßer mit Bildsucher von Busch sein eigen nennt, der kann auch dieses Instrument zum genannten Zwecke benutzen. Hier ist es blaues Glas verschiedener Durchsichtigkeit, welches die Helligkeiten herabstimmt.

Es war oben vom Betrügen beim Umwerten oder Übersetzen die Rede. Den Anlaß dazu gibt gewöhnlich die Luft. Ein unbedeckter Himmel ist wohl immer heller als alles übrige, auch heller als eine weiße Wand, obgleich es nicht den Anschein hat. Gibt man nun den Himmel in Kobalt, so müßte man folgerichtig das Weiß der Wand auf Grau herabstimmen. Dann haben wir aber im Bild eine graue Wand und keine weiße. Ersetzen wir das Grau durch Gelb, so weichen wir ebenfalls von der wirklichen Färbung ab. Es wird also immer noch das Klügste sein, die Wand weiß oder nahezu weiß zu geben. Von den Beschauern des Bildes werden die wenigsten den Vorwurf erheben, daß die Wiedergabe dem natürlichen Vorgang nicht entspreche. Diesen Beschauern wird auch die weiße Wand in der Wirklichkeit heller erscheinen, als der blaue Himmel. Und warum sollte man die Dinge nicht darstellen, wie sie scheinen, anstatt wie sie sind?

(Daß der blaue Himmel in der Regel heller ist als die weiße Wand, davon kann man sich folgendermaßen überzeugen. Man schneidet oder bohrt in ein Stück Blech oder Pappe zwei etwas auseinandergelegene Löcher und hält das Ding so vor das eine Auge, daß es durch die eine Öffnung ein bißchen Himmel, durch die andere ein Stückchen von der Wand sieht.)

Es wird aber noch viel mehr gemogelt und oft in einer Weise, die sich mit dem besten Willen nicht mehr verantworten läßt. Wenn eine Vordergrundecke im Aquarell völlig weiß bleibt und mit ihren paar Punkten oder Strichen eine Riesbank oder ähnliches vorstellt, so entspricht dies keinesfalls mehr dem wirklichen Helligkeitsunterschied zwischen einer weißen Wolke und dem grauen Rieslager. Das Weiß in der Ecke war zur Herstellung eines Gleichgewichts oder aus irgend andern Gründen erforderlich und mag insofern seine Berechtigung haben. Entschuldigt wird eine derartige Fälschung der Helligkeitswerte durch die Redensart, daß man die Farben „übersetzen“ dürfe. Darauf beruhe die ganze Malerei.

Auf einen Streit in dieser Frage wollen wir uns nicht einlassen. Es ist undankbar und unfruchtbar, sich über solche Sachen zu balgen.

14. Das Kolorit.

Daß das Kolorit, d. h. die Farbengebung, für ein Gemälde die Hauptsache ist, braucht weiter nicht betont zu werden.

Ein Laie könnte auf den Gedanken kommen, je schöner und brillanter die Farben, desto schöner das Kolorit. Dem ist aber nicht so. Der Maler schätzt die Reinheit und Brillanz der Pigmente; er weiß aber ganz genau, daß ein gutes Kolorit nur dadurch zustande kommt, daß die Farben richtig gegeneinander ausgespielt werden. Er kennt die Wirkung des Kontrastes. Er setzt einen grünen Fleck ins Bild, nicht weil da Grün sein muß, sondern in der Absicht, das nebenstehende Rot röter zu machen. Er verdunkelt das Blau am oberen Bildrand, um das Gelb des Abendhimmels

lichter und leuchtender zu machen; er malt ein rotes Gewand nicht mit Zinnober, weil er weiß, daß er mit gebrannter Siena und Krapplack weiterkommt.

Dem Maler ist bekannt, daß ein gutes Bild nicht von vielen gleichwertigen Farben wimmelt, sondern daß es der Hauptsache nach auf zwei oder drei Hauptfarben gestimmt ist, die den Grundakkord bilden, um welchen sich das übrige als Zugabe herumrankt.

Man erstaunt sich als alter Aquarellist immer wieder, wie die Farben ungeheissen mitmalen. Da steht ein Aquarell, eine Waldlichtung mit Blick über den Rhein darstellend. Das Papier ist hellgraues Canson. Der Himmel, der jenseitige Waldsaum, die diesseitigen Bäume und der Vordergrund sind gemalt, wenn auch mit wenig Farbaufwand. Nur das Wasser ist nicht gemalt und doch ist es der grüne Rhein. Der Waldsaum von drüben mit seinem Violettstich und der rote Steindamm auf dieser Seite haben das zwischen ihnen fließende Wasser grün gemalt.

Die Netzhaut des Auges hilft auch mitmalen und zwar sehr erfolgreich. Ich kenne ein Bild, als zur anläßlich irgend einer Künstlerfeier entstanden. Aus der richtigen Entfernung betrachtet, stellt es eine reizende duftige Flußlandschaft vor. Betrachtet man das Bild aus der Nähe, so entdeckt man, daß es gar nicht gemalt ist. Auf das große Papier sind ein paartausend kleine farbige Papierscheibchen geklebt, Confetti, wie sie am Fastnachtdienstag die Straßen pflastern. Die Netzhaut des Auges malt aber nur richtig mit, wenn sie richtig darum angegangen wird.

Nehmen wir ein vollfarbiges Aquarell von gutem Kolorit und legen es unter ein schwach in der Masse gelbgefärbtes Hüttenglas. Das Bild erscheint selbstverständlich gelber. Das Kolorit ist gut geblieben. Das Gemälde ist wärmer geworden und hat Stimmung erhalten. Ähnliches wird eintreten, wenn wir anders-

farbige Gläser auflegen; die Farben und die Stimmung werden sich ändern, aber das Kolorit wird nicht schlecht werden. Das Bild ist merochromatisch verändert, wie Dr. Brücke in seiner Physiologie der Farben sich ausdrückt.

Ähnliche Wirkungen lassen sich durch farbige Generallasuren erzielen. Manche Aquarellisten gründen in verwandter Absicht ihr Papier mit einem lichten Ockerton. Das ist insofern überflüssig, als man geradesogut statt dem weißen Papier ein gelbliches wählen kann, Cotmann, Creswick oder Harding.

Denken wir uns auf das vorerwähnte Aquarell ein Glas gelegt, das keine Farbe hat, sondern nur neutral grau ist, so wird das Kolorit ebenfalls gut bleiben. Aber alle Farben werden weniger farbig sein. Sie werden alle stumpfer, toter, weniger intensiv geworden sein. Das kann man mit dem Pinsel auch nachmachen. Man tut es aber nicht und ist froh, wenn es nicht unabsichtlich eintritt. (Grau werden durch zu vieles Übermalen).

Ein farbiges Glas, das die Eigenschaft hat, alle im Bild vorhandenen Farben zu heben und intensiver zu machen, gibt es nicht. Malend läßt sich dies erreichen, indem jede Färbung um einen gewissen Grad farbiger, intensiver gegeben wird, als sie am Vorwurf erscheint. Ein gute Zusammenstimmung verliert durch dieses allseitige Heben ebenfalls die Haltung nicht. Das Gemälde wird farbenreicher, prunkender, sagen wir farbentrunken.

Es sei wiederholt: ein Aquarell von gutem Kolorit verliert dieses nicht durch richtiges Übersetzen nach einer bestimmten Farbe hin, verliert es auch nicht durch bloßen Lichtverlust (sonst müßte ein Aquarell schlechter werden, wenn es im Zimmer dunkler wird) und verliert es nicht durch gleichwertiges Intensivermachen oder Übertreiben der Farben.

Könnten wir die vier Aquarelle nebeneinanderhängen, das ursprüngliche, das farblich umgestimmte, das neutral abgeschwächte und das in allen Farben gehobene, so würde uns mutmaßlich das letztgenannte am meisten imponieren. Es würde, wie man so zu sagen pflegt, die andern tot machen. Das ist eben die Macht der Farbe.

Würden wir jedes der vier Aquarelle in einem andern Zimmer aufhängen, am rechten Ort, auf der richtigen Tapete, also nicht blindlings, sondern mit bewußter Wahl, so wäre uns schließlich vielleicht eines der andern lieber.

15. Die Stimmung.

Wir fuhren in Verona ein, mein Freund Theo und ich. Ein Frühlingsgewitter war niedergegangen und verpölkerte in der Ferne. Am Firmament stauten sich blauschwarze Wolkenmassen zu einer Gigantenbrücke. Darunter durch schien die Sonne, wie sie nur nach einem Gewitter scheinen kann. Da lag die Etsch mit ihren Kastellen und Ökermühlen. Die letztern, bedeckt vom Staub ihres Handwerks, glühend rot, als wären es Hammerschmieden. Hinter totem Häusergewirr freidige Kalkfelsen im tiefsten Gelb mit Schatten von Ultramarin; daneben fahlgrüne Cypressen, das wunderbare Blau der Tiroler Alpen überschneidend wie verkehrt gerammte Pfähle. — Das war Stimmung.

Bequem übersieht sich die Theresienwiese vom Fuß der Bavaria aus. Es ist zwischen Tag und Dunkel. Es summt, es jodelt, es brodelst und riecht nach gebackenen Hühnern und Häringen. Durch Wolken von Staub und Rauch drehen sich Karusselle, fahren Berg- und Talbahnen. Hier blitzen elektrische Lampen auf, dort erglimmen, sich tropfenweise folgend, die Glieder einer Lampionkette. Das Bliclight eines Photographen

erhellst momentan die Nachbarzelte, die Masten, die Wimpel, die Drähte. Über das Gesamtbild weben sich gespenstig die Schleier des Oktobernebels. Ein paar aufhöbende Umrisse in der flauen Ferne, es sind Kirchen und Bierburgen, müssen uns orientieren, wenn wir heim wollen. — Auch das ist Stimmung.

Ein Vorwurf wird demnach Stimmung haben, wenn er sich nicht alltäglich gibt, wenn er außergewöhnliche Beleuchtung und Färbung zeigt. Der Morgen, der Abend, die Nacht, ein Gewitter, ein Nebel, eine Sonnenfinsternis können solche Stimmungen zustande bringen. Es sind Stimmungen des Objectes.

Werden diese Stimmungen im Bilde richtig wiedergegeben, so wird auch das Bild die betreffende Stimmung haben. Das Gemälde kann aber auch Stimmung zeigen, wenn das, was dargestellt wurde, an sich keine besondere Stimmung gehabt hat. Dieser Fall tritt ein, wenn das Bild nach einer bestimmten Richtung hin abgetont wird. Geschieht dies nach Gelb oder Rotgelb, so wird es eine warme Stimmung annehmen; geschieht es nach Blau hin, so wird die Stimmung kälter. Werden alle Teile lichtschwach gemalt, dunkel gehalten, so wird das Bild an Abend- und Nachtstimmung erinnern. Es tritt ungefähr dasselbe ein, wie beim Betrachten einer Gegend durch farbige Gläser. Durch ein gelbes Glas erscheint sie sonnig, durch ein blaues winterlich, durch ein graues trübe, neblig, düster.

Damit wird man besonders rechnen müssen, wenn man als Malgrund getonte Papiere benützen will. Man kann diese nicht beliebig nehmen. Zur Erreichung einer warmen Stimmung wird man lichtes gelbes oder gelbgraues Papier wählen, für sonnige Abendstimmung ein rötliches, für kalte Stimmungen ein blau-graues. Das lichtgraugrüne Papier hält so ziemlich die Mitte, neigt mit Gelbstich nach der warmen, mit Blaustrich nach der kalten Seite.

Die Farben selbst brauchen beim Malen auf getontem Papier nur wenig oder nicht geändert zu werden. Die Änderung besorgt eben die durch sie hindurchscheinende Unterlage.

Die dunkeln Papiertöne und die für sie erforderliche Guaschierung der Farben können für Stimmungsbilder in noch höherem Grade ausgenützt werden, erfordern aber auch mehr Überlegung, Geschick und Übung, schon deshalb, weil die Farben im nassen Auftrag anders stehen als nach dem Austrocknen.

16. Das konturierte oder Umrißaquarell.

Ein Aquarell ohne Zeichnung ist so wenig denkbar wie eines ohne Farbe. Form und Farbe gehören zusammen. Aber man kann das eine oder andere vorherrschen lassen. Herrscht die Zeichnung vor, so sprechen wir vom Umrißaquarell oder konturierten Aquarell, wenn die Zeichnung mit dem Pinsel hergestellt wird. Wird der Umriß mit der Feder oder einem Stift ausgeführt, so daß dem Pinsel bloß das Auslegen verbleibt, so reden wir von der ausgelegten Zeichnung. Von dieser wird das nächste Kapitel Notiz nehmen.

Für das konturierte Aquarell gibt es keine feste Grenze weder nach der einen noch nach der andern Seite. Mit dem Pinsel zeichnen muß man schließlich in jedem Aquarell und anderseits kann man mit einem feinen Pinsel auch Striche zeichnen, die sich von den mit der Feder gemachten kaum mehr unterscheiden.

Die Form des konturierten Aquarells eignet sich hauptsächlich für solche Vorwürfe, die große einheitliche Farbflächen neben vielem Detail aufweisen. Man malt dann die erstern und zeichnet mit dem Pinsel das

letztere. Dabei vereinfacht sich die Technik; die Malerei wird leichter in der Herstellung und auch leichter in der Wirkung.

Es sind speziell Architektursachen des Außern und Innern, die zu dieser Technik drängen und es sind mehr die Architekten, als die eigentlichen Maler, die sich ihrer gerne bedienen.

Nehmen wir als Beispiel den Einblick in einen Hof. Da sind Treppen, Türen, Lattenwände, Pfosten mit Bügen, Dachgespärre, Wagen, Karren, Vergitterungen, Dachrinnen und Abfallröhren, Plattenlagen, Pflasterfugen und ähnliches mehr zu sehen. Das läßt sich alles zeichnend besser wiedergeben als wirklich malend. Wir skizzieren also die Sache auf und zeichnen die genannten Einzelheiten schon in Bleistift exakt, kräftig und mit den nötigen Druckern. Dann behandeln wir das ganze wie ein gewöhnliches Aquarell, tragen alle Farbenwerte ein, vielleicht etwas gemäßigter und lichter als sonst, in Rücksicht darauf, daß die nachfolgende Konturierung nur Dunkel hinzubringt und das fertige Bild nicht zu dunkel werden soll.

Nun folgt die Konturierung mit feinem, spitzigem Pinsel. Die Farbe wechseln wir nur, wo es uns besonders angezeigt erscheint. Holzwerk und ähnliches zeichnen wir mit Vandyckbraun, das wir durch Zusatz von gebrannter Siena heller, mit Krapplack tiefer machen können. Für Steinsachen, Ziegel und dergartiges ist Persischrot eine passende Konturfarbe; auch Caputmortuum, Marsbraun oder Marsviolett scheinen geeignet. Für Eisensachen, blau- und grüngraue Dinge mischen wir uns ein passendes Graublau. Für Stroh, Heu und Dung ist Stil de grain gerade recht. Wenn wir der geringen Beständigkeit halber diese Farbe nicht führen, so mischen wir ihren Ton aus andern Pigmenten.

Wo wir zu viel hineingezeichnet haben und zu dunkel gekommen sind, hellen wir etwas auf. Wo die

Lokaltöne durch Kontrastwirkung zu flau geworden sind, färben wir etwas nach und stimmen das ganze endgültig zusammen.

Zur Übung ist ein Vorwurf wie der besprochene in erster Reihe geeignet. Hat man die nötige Erfahrung und Geschicklichkeit erworben, so kann man sich an Innenarchitekturen versuchen, Treppenhäusern mit Stuckdecken und Malereien, Kirchenpartien mit Altären, Abschlußgittern, Stuhlwerk 2c.

Auch Vorwürfe mehr abliegender Art, Strauch- und Baumwerk, Brücken, Schiffe, Boote und Vordergrundsachen überhaupt, lassen sich in ähnlicher Weise behandeln. Es muß aber dafür gesorgt werden, daß technisch genommen, der Vordergrund mit richtiger Vermittelung in die Fernmalerei übergeht. Zwangloser fügt sich immerhin die Konturierung ein, wenn das Aquarell keinen Mittelgrund, also nur Himmel und Vordergrund oder Vordergrund allein hat.

17. Die ausgelegte Zeichnung.

Sie ist in erster Linie Zeichnung; diese Zeichnung soll durch Farbe belebt, dem Aquarell angenähert werden. Damit ist schon angedeutet, daß die Farbe sich bescheiden muß, weniger in der Intensität, als in der Abgliederung.

Es wird sich meistens um glatte oder verlaufende Töne handeln, deren Auftrag keinerlei Schwierigkeit bietet. Es wird nur darauf zu halten sein, daß die Zeichnung nicht abfärbt und dabei die Malerei trübt und verunreinigt.

Die neueren Tuschen und Tinten sind alle wasserfest oder sollen es wenigstens sein. Immerhin wird man gut tun, eine Probe zu veranstalten. Ist das Material nicht völlig wasserfest, so muß die Zeichnung

vor dem Bemalen mit dem Schwamm sauber abgewaschen werden.

Man könnte auch daran denken, erst die Farben zu legen, um die Zeichnung nachträglich aufzubringen. Dies empfiehlt sich jedoch deswegen nicht, weil die Zeichnung im Strich breiter zu laufen pflegt, da wo sie auf Farbe kommt. Das hätte aber nichts zu sagen, wenn es bei allen Farben gleichmäßig geschehen würde, was aber nicht der Fall ist. Außerdem fehlt es am richtigen Maßstab für die Stärke des Farbenauftrags, solange die Zeichnung nicht da ist.

Die ausgelegte Zeichnung empfiehlt sich speziell für Pflanzenstudien und deren Stilisierungen. Dann aber auch für Postkarten und ähnliches, was zurervielfältigung bestimmt ist; nicht etwa, als ob sich diese Darstellungsart für das Kartenformat besonders eignet, sondern wegen der Herstellungskosten. Eine im Umriss dargestellte, mit wenigen Farben ausgelegte Illustration stellt sich, besonders bei geringer Auflage, viel billiger, als wenn der Dreifarbendruck oder die mit fünfzehn Steinen arbeitende Chromolithographie in Anspruch genommen werden muß.

18. Vereinfachung und Hinzufügung.

Dem Photographen gegenüber ist der Maler im Vorteil insofern, als er weglassen kann, was ihm am Vorwurf nicht behagt, und hinzufügen kann, was ihm für ein gutes Bild erforderlich erscheint. Er wäre, wie man zu sagen pflegt, schön dumm, wenn er diesen Vorteil nicht ausnützen würde.

Ein an sich ganz hübsches Motiv kann häßliche Einzelheiten zeigen oder mit Dingen beschwert sein, die einem das Darstellen verleiden. Im allgemeinen steht nichts im Wege, sie zu streichen oder durch besseres zu

ersetzen. Den Verismus darf man nicht zu weit treiben. Nur da, wo Treue als Takt erscheint, muß eine Ausnahme gemacht werden. Historische Denkmäler und Bauwerke soll man nicht unecht machen und ebenso wenig die charakteristischen Naturdenkmäler. Ob aber vor einem Hause gerade ein Kohlenhaufen liegt oder nicht, ist sicherlich einerlei. Er kann also auf dem Bilde wegbleiben, wenn der schwarze Kleckß stören würde.

Weinreben sind für den Aquarellisten ein Schrecken, nicht wegen des Nebenlaubes, sondern wegen der Pfähle. Liegen die Rebberge im Hinter- oder Mittelgrund, so gelingt die Darstellung unschwer. Man nimmt das Grün und die Farbe der Pfähle zusammen in einen Mischton. Sitzen aber im Vordergrund Reb mit hunderten von Pfählen, so wird die Sache kritisch. Man kommt zu nichts rechtem, ob man die Pfähle vernachlässigt, ob man sie alle oder nur einige angibt.

Diese Erfahrung hat offenbar auch der Künstler gemacht, dessen Bilder den Salon eines Bodensee-dampfers ausschmücken. Er hat die vor der Feste Meersburg liegenden Reb durch eine Wiese ersetzt und es fiel ihm leichter, noch Hirt und Schafe beizugeben, wie Reb zu malen.

Es ist selbstverständlich, daß man Dinge fortläßt, die ohne rechten Zusammenhang ins Motiv hereinragen: Äste von außerhalb stehenden Bäumen, vorragende Teile von nicht ins Bild kommenden Architekturen, an Ketten und Seilen hängende Gegenstände mit außerhalb liegendem Befestigungspunkt usw.

Auch der umgekehrte Fall tritt nicht selten an den Maler heran. Irgend eine Stelle ist zu leer, zu kahl, zu wenig sagend; sie verlangt nach Füllung und Ergänzung. Hier muß man schon vorsichtiger sein, um nicht ungetreu zu werden oder gar sich zu blamieren wie der Maler, der in die Mondsfichel einen Stern hineingesetzt hat. Man darf aber zweifelsohne an

einen Teichrand einen nicht vorhandenen Rahn legen, an einem Rahn eine nicht vorhandene Kette anbringen, auf einen Rasen einen Busch stellen, wo keiner steht oder in denselben einen Graben ziehen, wo keiner läuft.

Die hinzugefügten Einzelheiten müssen sich aber echt geben. Man macht, wenn nötig, für sie Spezialstudien. Jedenfalls soll man ihnen nicht ansehen, daß sie absichtlich hingesezte Lückenbüßer sind. Dann vor allem keine falsche Beleuchtung oder Perspektive, die am ehesten zum Verräter werden.

19. Das Stilisieren.

Auf der Pariser Weltausstellung zur Jahrhundertwende war eine Kunstverglasung großen Maßstabes zu sehen, packend als Farbensymphonie und verblüffend durch den merkwürdigen, eigenartigen Aufbau und Verlauf der trennenden Umrisslinien. Diese blieben zunächst ein Rätsel und erst allmählich konnte man über sie klug werden. Sie gaben die Hauptlinien eines bekannten figurenbewegten Historienbildes wieder. Alle Einzelheiten waren fortgelassen; so verblieben nur die Massen- und Farbenwerte. Das war eine Stilisierung und zwar keine schlechte.

Man stilisiert Pflanzen, Tiere und anderes zu ornamentalen Zwecken. Warum sollte man in ähnlichem Sinne nicht auch eine Landschaft stilisieren können? Das geschieht tatsächlich auch und heute mehr wie früher.

Stilisiert man Pflanzen und Tiere, so dient die naturgetreue Aufnahme nur als Leitmotiv. Man verwertet, was passend und bezeichnend erscheint und läßt dafür anderes weg; man ändert die Formen und Farben nach Bedarf, übersetzt sie zur Erreichung bestimmter Wirkungen, bringt gesetzmäßigen Rhythmus

an Stelle der scheinbaren Willkür, ordnet die Massen symmetrisch, zentral oder anderweitig nach ihren Gewichten.

Ähnlich kann man mit dem Landschaftsmotiv umgehen. Man kann Formen und Farben vereinfachen und durch andere ersetzen. Man kann weglassen und zufügen, die Massen anders abwägen und verteilen, den Umriß mit Nachdruck betonen usw.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde eine Kunstverglasung erwähnt; gerade für diese Technik werden heute häufig Landschaftsmotive stilisiert. Wir können auch an ein neuzeitiges Plakat denken. Mit wenigen Farben und mit weithin sichtbaren Umrissen muß ein Städtebild, ein Kurort, eine Bergbahn oder ein Badestrand charakteristisch und verlockend gegeben werden. Das geht nur, indem stilisiert wird.

Auch die Ansichtskarte drängt aus den Seite 166 erwähnten Gründen zum Stilisieren und sie ist wohl dafür verantwortlich zu machen, daß heutzutage auch das zum Wandschmuck bestimmte Aquarell gelegentlich mehr oder weniger stilisiert wird, obgleich in diesem Fall keine besondern Gründe zur Stilisierung auffordern. Da hierbei drucktechnische Erwägungen und die Fernwirkung nicht im Spiele sind, so handelt es sich um rein künstlerische Eingebungen und Versuche. Neben guten und interessanten Leistungen dieser Art läuft auch manches mit, was sich streng genommen nur als Produkt einer Laune einschätzen läßt.

Der fertige Künstler kann schon etwas wagen, er hat die Unwärtschaft, auch auf ungewöhnlichem Wege zum Ziele zu gelangen. Dem Anfänger empfiehlt sich, nicht mit der Türe ins Haus zu fallen. Er wird gut tun, nicht unmittelbar vom natürlichen Vorwurf aus auf sein Malpapier zu stilisieren. Dagegen kann für die Heimarbeit in müßigen Stunden der Versuch angeraten werden, ein naturgetreues Aquarell nach Form

und Farbe zu übersehen, aus der Naturstudie eine dekorative Studie zu machen, mit andern Worten sich im Stilisieren zu versuchen. Zu lernen ist immer etwas; man erlernt so manches im Leben ohne ersichtlichen Zweck und ist später dessen froh.

20. Die Komposition.

Ein weiterer, etwas größerer Schritt führt von der Stilisierung zur Komposition. Die Landschaftskomposition ist zugleich auch Stilisierung, „Stilisierung in das Ideale“. Der natürliche Vorwurf wird geändert, erweitert, großzügiger gestaltet, nicht so gegeben, wie er ist, sondern wie er möglicherweise sein könnte.

Die Landschaftskomposition ist heute ziemlich außer Mode. Daß sie zu Zeiten eine große Rolle gespielt hat, geht aus der Nennung der Namen Poussin und Claude Lorrain genügend hervor. Auch an den Architekten K. F. Schinkel darf erinnert werden, von dem wir großartige Ideallandschaften kennen.

Die Komposition bleibt dem vollendeten Meister vorbehalten. Sie wurde hier nur der Vollständigkeit wegen erwähnt.

Ein Spezialgebiet der malenden Kunst muß sich nach wie vor mit der Komposition von Landschaften und Architekturen befassen; es ist die Theatermalerei. Die betreffenden Hintergründe kommen in der Leimfarbtechnik zur Ausführung; aber die Vorstudien und Skizzen dafür können als Aquarelle entstehen.

21. Die Photographie und andere Hilfsmittel.

Im Kreise angehender Künstler streitet man sich gerne über die Frage, ob der Maler die Photographie

als Hilfsmittel benützen darf. Ja warum denn nicht? Sie ist doch kein unehrliches Mittel? Man darf sie nur nicht als ständige Eselsbrücke benützen und über dem Knipsen das Zeichnen nach der Natur vergessen. Sie soll nicht den Ersatz für eine Aufzeichnung bilden, sondern zur Kontrolle und Ergänzung derselben dienen. Ich werde doch wenn ich einen Kodak besitze, den Vorwurf, den ich aufgezeichnet habe, vom gleichen Platz aus photographieren dürfen, um zu vergleichen, wer von uns die bessern Augen hat? Finde ich, daß meine Skizze besser ist, als das Photogramm, so liegt mir dieses gut. Finde ich, daß da oder dort der Apparat richtiger gezeichnet hat, wie ich, so bin ich nicht eigensinnig genug zur Rechthaberei. Es gibt doch Dinge, die mein Kodak besser beherrscht, wie ich, z. B. die Staffage, wenn ich nicht Figurenmaler bin. Demjenigen, dem die Perspektive noch ein schwankendes Postament ist, wird die photographische Aufnahme beruhigend oder belehrend entgegenkommen, speziell in Hinsicht auf Architektursachen. Man wird doch nicht sagen wollen, dieser Mann soll lieber ein verzeichnetes Bild malen, als mit Hilfe der Photographie ein solches, das sich sehen lassen darf?

Es kann jedem Aquarellisten nur geraten werden, neben der Malerei auch das Photographieren zu betreiben. Auch dieses Gebiet hat seine künstlerische Seite. Es schlägt in die Kunst ein, ein Motiv von der besten Seite zu packen, den richtigen Beleuchtungseffekt herauszufinden, einen guten Ausschnitt zu machen usw. Hierzu kommt, daß bei Momentaufnahmen dies alles ohne langes Überlegen, sozusagen primavista geschehen muß. Das sind sicherlich Übungen des Auges in der Treffsicherheit, die gewollt oder ungewollt dem skizzierenden Aufzeichnen zu gut kommen müssen.

Sind wir also über die Berechtigung der Photographie zum Hilfs- und Förderungsmittel im klaren,

so kann noch darüber geredet werden, welche Form des Apparates sich in Anbetracht des Sonderzweckes vor anderen empfiehlt. Am bequemsten für die Reise und für die Handhabung ist ein Rollfilmapparat, der noch gerade in die Überziehortasche geht. Die entsprechenden Bildformate sind 8 auf 10,5 cm oder 6,5 auf 11 cm; für Landschaften wird das letztere im allgemeinen vorzuziehen sein.

Diese Klapp-Taschenapparate werden gebaut in einfacher und in Luxusausstattung. Sie haben als Objektiv entweder Rapid-Aplanate oder lichtstärkere Anaastigmaten, wonach der Preis wesentlich schwankt bis zum doppelten und dreifachen. Für die gewöhnlichen Fälle reicht ein Aplanat aus. Die lichtstarken Objektive bieten jedoch den Vorteil, daß man auch bei ungünstigem Licht noch brauchbare Bilder erzielt und daß man Momentaufnahmen kürzerer Zeitdauer machen kann. Die Brennweite schwankt zwischen 12 und 15 cm, der Bildwinkel zwischen 60 und 45 Grad. Die meisten dieser Apparate, und das ist für unsern Fall wichtig, gestatten auch Aufnahmen mit der Hinterlinse allein, wobei sich die Brennweite ungefähr verdoppelt, der Bildwinkel sich verkleinert und das Bild selbst die Gegenstände größer und weniger verkürzt zeigt.

Apparate der geschilderten Art sind der Spezial-Kodak No. 3 und 1A Spezial, Ernemann's Bob, der Spezial-Film-Tenax von Goerz, Rietzschel's Taschen-Clack II, die Lynx- und die Neostar-Camera von Busch, Rolltak und Duplak der Nettelwerke, Filmox der Leonarwerke, Nixe II der Itawerke u. a. m.

Die früher in Landschafterkreisen übliche Camera obscura in der Form eines Pappkastens und im Prinzip ähnlich der heutigen Spiegelreflex-Camera, ist längst veraltet und durch die photographische Camera überholt.

Die Camera lucida ist trotz ihres Namens keine Camera, sondern ein Glasprisma, angebracht an einem

verschiebbaren, am Tisch oder Zeichenbrett zu befestigenden Stativ. Sie verdirbt die Augen und eignet sich nicht gut zur Arbeit im Freien. Sie eignet sich besser für Architekten, welche mit ihrer Hilfe nach einem Rohmodell in Karton das günstigste Schaubild eines projektierten Bauwerkes ermitteln wollen.

22. Vergrößern und Verkleinern.

Zu den Geschäften, die dem Aquarellisten gelegentlich in die Hände laufen, gehört das Vergrößern oder Verkleinern von Skizzen und Zeichnungen. Im allgemeinen wird man sich durch Abschätzen mit dem Augenmaß und mit dem gewöhnlichen Zeichenverfahren behelfen. Das bildet eine gute Übung. Nur da, wo große Genauigkeit erforderlich ist, empfehlen sich die Hilfsmethoden, weil man mit ihnen dann rascher zum Ziele gelangt.

Das erste Geschäft wird darin bestehen, das Bildfeld oder Format entsprechend zu vergrößern oder zu verkleinern. Dieser Fall ist bereits in Kapitel 4, S. 137, angeschnitten worden. Die dort eingereihte Abbildung 8 zeigt auch, wie mit Hilfe der Rechtecksdiagonale leicht jedes beliebig andere Rechteck des nämlichen Seitenverhältnisses gefunden werden kann.

Benutzt man als Hilfsverfahren zum Vergrößern und Verkleinern wie üblich die Quadriermethode, so löst sich die vorige Aufgabe mit in einem hin. Nach dieser Methode überzieht man das zu übertragende Bild mit einem Quadratnetz feiner Linien, bildet entsprechend größer oder kleiner auf dem für die Übertragung bestimmten Papier wieder ein Quadratnetz und überträgt nun die Zeichnung von Quadrat zu Quadrat. Auch hierbei ist die Abschätzung nach dem Augenmaß nicht erspart; sie ist aber viel leichter und um so leichter,

je kleiner und zahlreicher die Quadrate angeordnet werden. Die Übersicht bleibt allerdings besser gewahrt, wenn man die Quadrate größer nimmt oder an Zahl verringert, was dasselbe heißt. Beim kleinquadratischen Netz läßt sich die Übersicht dadurch verbessern, daß man in jeder Richtung die dritte, fünfte, siebte 2c. Linie stärker auszieht. Je vier Quadrate erster Ordnung bilden dann ein Quadrat zweiter Ordnung.

Darf das Original nicht mit Linien überzogen werden, so spannt man ein Pauspapier darüber und bringt das Netz auf diesem an. Oder man legt eine Glastafel auf, auf der man die Linien gezogen hat. Man kann auch über einen ausgeschnittenen Karton feine Fäden spannen, die das Netz bilden. Die Unfertigung eines solchen Gitters rentiert sich für den, der häufig zu vergrößern oder verkleinern hat. Das Ding ist immer wieder zu brauchen, wenn man es geschützt und ordnungsmäßig aufbewahrt, so daß die Fäden nicht außer Rand und Band geraten.

Handelt es sich um die Vergrößerung von Miniaturen, so sind Leinen- oder Seidenfäden viel zu grob und man klebt statt ihrer Frauenhaare auf den ausgeschnittenen Karton. Daß in diesem Fall die bespannte Seite auf das Bild zu legen ist, versteht sich wohl von selbst.

Für Sachen, die schwer freihändig zu vergrößern oder verkleinern sind, wie beispielsweise Porträtfiguren, kann man auch die Photographie beanspruchen. Man macht sich einen entsprechend vergrößerten oder verkleinerten Abzug (oder läßt ihn in einem Photographengeschäft machen) auf dünnes Papier, graphitiert dessen Rückseite und paust die Zeichnung über. Unter Umständen empfiehlt sich auch ein blasser, hauchartiger Abzug auf nicht glänzendes Kopierpapier, das sich direkt bemalen läßt.

Vierter Teil.

Betrachtungen über dieses und jenes.

1. Die Luft und die Wolken. — 2. Das Wasser. — 3. Die Ferne. — 4. Die Bäume. — 5. Wiesen und Felder. — 6. Die Gärten. — 7. Die Jahreszeiten. — 8. Architekturen. — 9. Der perspektivische Trick. — 10. Die Staffage. — 11. Figurenbilder. — 12. Das Stilleben. — 13. Blumenstücke. — 14. Fruchtstücke. — 15. Decorative Studien.

1. Die Luft und die Wolken.

Die Luft hat an sich keine Färbung; sie wirkt aber mit ihrem Gehalt an Wasserdampf und Staubtheilchen als durchscheinendes Medium vor dem lichtlosen Weltenraum. Je reiner die Luft ist, desto reiner und tiefer erscheint der Hintergrund in der Farbe. Deswegen zeigt der Himmel auf hohen Bergen und im warmen Trockenklima ein schöneres Blau, als am Grund der Atmosphäre und in dunstreichen, kalten Zonen.

Da der staub- und wasserhaltige Dunstkreis in der Richtung nach oben vom Auge auf dem kürzeren Weg durchblickt wird, während in horizontaler Richtung der Sehstrahl langgestreckte Lagerungen durchläuft, so wird der Himmel in der Nähe des Horizontes nie so schön blau sein, als mehr dem Zenith zu.

Daß sich auch in den höheren Schichten der Atmosphäre noch körperliche Theilchen herumtreiben, die Licht empfangend wieder Licht reflektieren, dafür spricht der Umstand, daß auch der wolkenfreie Himmel sich mit gelblichem oder rötlichem Schein überziehen kann, wie es nach Sonnenuntergang häufig vorkommt.

Weniger geklärt scheint die Tatsache zu sein, daß die als Föhn bekannten Fallwinde die Luft klarer machen, so daß in Folge optischer Täuschung das Gesehene näher gerückt erscheint und daß dabei die Färbung des Himmels sich etwas in der Richtung zum Türkisenblau verschiebt.

Die geeignetste Aquarellfarbe zur Wiedergabe des blauen Himmels ist entschieden Kobalt. Zur Vertiefung kann wenn nötig etwas Ultramarin zugesetzt werden. Einen Stich ins Grünliche bewirken Zusätze von Coelinblau oder Bergblau. Zum Abflauen nach dem Horizont kann Mennige zugesetzt werden. Obgleich ein schweres Pigment, wirkt es in dünnem Aufstrag doch durchsichtig genug. Wenig Indischgelb oder Gummigutt können die Verschiebung nach Gelb hin bewirken. Auch das helle Permanentgelb der neuen Teerfarben läßt sich für den Gelbschein des Himmels verwenden. Verfügt man über ein gutes Marsgelb oder einen wirklich lichten Ocker, so kann auch damit das Gelb des Himmels gegeben werden oder man kann diese Farben den vorher genannten Gelb zusetzen, um sie etwas zu brechen, wenn sie zu süßlich wirken.

Wolken sind in der Luft bekanntlich dasselbe, was am Boden ein Nebel ist. Wie der Nebel in der Erdnähe dünner oder dichter auftritt, so ist es auch im Luftbereich und daher gibt es verschiedene Arten von Wolken. Die einen vermag das Licht noch zu durchfluten, die andern kann es nicht mehr durchdringen; sie wirken dann wie beleuchtete körperliche Massen, an

Tafel VIII.



Kostümstudie von Karl Eyth.

denen einzelne Teile im Licht, andere im Eigenschatten oder Schlagschatten sind.

Die Nebel in der Luft steigen und sinken mit der Höhenbewegung der Luft. Der Wind treibt sie vor sich her und jagt sie zusammen oder auseinander. Kommt ein Nebel in kältere Luft, so muß er sich verdichten; tritt er in eine wärmere Schicht ein, so verflüchtigt er sich oder verschwindet ganz. Deshalb die beständige Änderung in den Formen der Wolken.

Die Wettergelehrten unterscheiden drei Hauptsorten und einige Zwischenarten von Wolken. Die Hauptarten sind: Cirrus, Stratus und Cumulus. Als Cirrus oder Federwolke bezeichnet man die gestreckten streifigen weißen Formen der höchsten Luftschichten. Sie bestehen aus Eiszadeln, sind also gefrorene Nebel. Als Stratus oder Schichtwolke benennt man weit ausgedehnte, mehr Fläche als Dicke zeigende Gebilde; sie sind Nebellager, Nebelschichten. Als Cumulus oder Haufenwolke bezeichnet man die nach drei Richtungen ausgedehnte, kugelig geballte, Klumpen bildende Form, mit andern Worten den Nebelberg, der mehrere Kilometer hoch sein kann.

Verdichtet sich eine Nebelwolke derart, daß sie Wasser ausscheidet, welches dann im Weiterfallen zu Schnee werden kann, so heißt die Wolke Nimbus. Die sogenannten Schäfchen sind Cirro-Cumulus in größerer Höhe. Cirro-Stratus ist weißer, streifiger Schleier usw.

Zu dem Formalismus der Wolken kommt noch hinzu, daß sie der perspektivischen Verkürzung unterliegen und sich verschieden geben, je nachdem von wo aus sie gesehen werden. Eine weitentfernte Schichtenwolke erscheint uns nicht flächig, sondern als ein horizontaler Streifen. Das Netz der Schäfchen schließt in der Verkürzung gesehen seine Lücken und wirkt höckerig.

Selbstredend hängt damit auch zusammen, daß Wolken in großer Ferne scheinbar stundenlang gleich bleiben, während die Wolken der Nähe minutenweise ihre Form ändern.

Was die Wiedergabe der Wolken betrifft, so spart man die völlig weißen am besten scharf im Blau aus, was sogar bei Schäfchen mit einigem Geschick sich machen läßt. Wo die weißen Wolken schleierartig verlaufen, wird das Blau laviert und mit Filtrierpapier nachgeholfen. Die körperlich mit Schatten auftretenden Wolken setzt man Naß in Naß mit dem entsprechenden Grau, modelliert mit Pinsel und Filtrierpapier oder dem Schwammpinsel und arbeitet trocken etwas nach.

Duftig muß Wolkenwerk immer bleiben; wo es zu schwer gerät, wird ausgewaschen und mit Filtrierpapier aufgehoben. Die Hauptfarbe für Wolkengrau ist Kobalt mit Indischrot. Zum eventuellen Aufwärmen können Saturnrot und lichter Ocker dienen. Für schwere Haufen- und Gewitterwolken kommt Ultramarin oder Indigo hinzu und ebenso für graue Regen- und Schneehimmel. Mit Indigo muß man jedoch vorsichtig sein, weil man leicht zu tief kommt. Man kann auch Schwarz zusetzen; das erfordert aber noch mehr Vorsicht, damit die Wolken nicht ins Braune stechen.

Die Hauptsache ist eine flotte, ungequälte Behandlung. Den Versuch, das Wolkenwerk streng zu kopieren, muß man gar nicht machen. Es ist wichtiger, daß dasselbe einen natürlichen Eindruck macht, als daß es genau so gegeben wird, wie es eben einmal eine Weile war. Das Modell hält ja doch nicht still.

Die dem Buch beigegebene Farbendrucktafel II zeigt eine kleine Luft- und Wolkenstudie. Bei a ist das Weiß ausgespart. Die verschwommenen Partien bei b sind mit Filtrierpapier aufgehoben. Bei d ist Naß in Naß gesetzt und bei c ist mit dem Schwamm ausgewaschen.

Die Photographen nehmen hübsche Wolken für sich auf, um sie gelegentlich in andere Aufnahmen einzukopieren. Das kann der Aquarellist auch machen. Aber dann muß es so geschehen, daß niemand den Betrug merkt. Es dürfen keine Unwahrscheinlichkeiten und Unstimmigkeiten unterlaufen. Mit anderen Worten: die Wolken müssen in ihrer Beleuchtung genau der Richtung des Lichts entsprechen, die dem übrigen Bilde zu Grunde liegt. Eine Wolke kann nicht Gegenlicht haben, wenn im Vordergrund das Licht im Rücken des Beschauers liegt. Eine Wolke darf nicht von links beleuchtet sein, wenn unten die Schatten nach links fallen. Eine perspektivische Verkürzung, die nur in der Nähe des Horizontes möglich ist, darf nicht in die Höhe gesetzt werden usw.

Wer dieser Dinge nicht sicher ist, gibt den Himmel am besten so, wie er ihn bei der Anfertigung seiner Skizze getroffen hat.

2. Das Wasser.

Das Wasser ist an sich wie die Luft farblos. Es erhält seine Färbung wie diese als durchscheinendes Medium über dunklem Grund. Hier kommt aber noch hinzu, daß die Färbung des Himmels und der Umgebung sich im Wasser widerspiegelt. Die beiden Färbungen, die Eigenfarbe und die Reflexerfarbe, addieren sich zu einer neuen Färbung. Wenn das Wasser in Bewegung ist, so werden diese Vorgänge höchst kompliziert und daher das wunderbare immer wechselnde Spiel des Lichtes auf der Wasserfläche. Daher auch die Schwierigkeit, bewegtes Wasser richtig und naturgetreu wiederzugeben.

Wer das Meer oder einen größeren Landsee mit Maleraugen studiert, der wird stets wieder Neues erleben. Wenn die Wasserfläche tagelang gleichartig

daliegt, so kann eine Gewitterstunde oder ein Sonnenuntergang dafür hundert wechselnde Bilder bringen und es gibt gar keine Färbung, die nicht auf dem Wasser gelegentlich zu haben wäre. All diesem Scheinen und Widerscheinen, diesem Aufblitzen, Verflimmern und Verflachen, dem Schlangenspiel der Reflexe, dem Entstehen und Vergehen der Wellenkämme, ihren perspektivischen Liniaturen und Netzen nachzugehen, um sie zu erklären und zu beschreiben, würde die Arbeit eines Buches für sich erfordern.

Wir haben ein solches Buch und es kann jedem Maler auf das beste empfohlen werden. Er wird vieles daraus lernen können:

Sir Montagu Pollock; Licht und Wasser, eine Studie über Spiegelungen und Farben in Flüssen, Landseen und dem Meere. Straßburg 1906, Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

In der Aquarellmalerei drängt vieles dazu, eine komplizierte Erscheinung mit möglichst einfachen Mitteln wiederzugeben; aber nichts drängt mehr dazu als das Wasser. Die Fähigkeit des Beschauers, unbewußt hinzuzudenken, was im Bilde nicht gegeben ist, erscheint besonders groß in Bezug auf das Wasser. Nirgends will die Kunst des Weglassens so sehr geübt sein, wie bei der Darstellung des Wassers.

Die ruhige Fläche von Seen, Teichen und Bächen bereitet am wenigsten Schwierigkeit. Die Wiedergabe läuft im allgemeinen auf einen glatten Lokaltön mit ein paar horizontalen Linien und einigen Spiegelungen hinaus. Die Färbung des Wassers ist meist grünlich; das Blau ist Widerschein der Luft; das Gelb rührt von den erdigen und moorigen Bestandteilen des Wassers her. Da das Wasser weit heller als seine Umgebung zu sein pflegt, so genügt ein ganz lichter Grundton aus Kupfergrün oder Kobaltgrün, der mit Coelinblau, Kobaltblau oder Ultramarin kälter, mit Lichtocker, Siena oder

Indischgelb wärmer gestimmt wird. Dieselben Farben können zur Streifung dienen.

Die Spiegelungen zeigen die Färbung der gespiegelten Dinge, meist etwas schwächer, heller und verschwommener. Gelb und Rot am Himmel bringt also den entsprechenden Widerschein ins Wasser; weiße Wolken spiegeln sich als helle Flecke usw. Daß die Färbung etwas heller und lichter wird, ist die Folge der Farbenaddition; daß die Formen verschwimmen, rührt davon her, daß die Wasserfläche in den seltensten Fällen völlig bewegungslos ist.

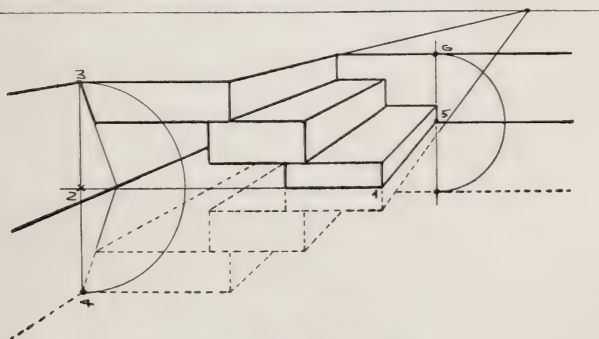


Abb. 12.

Die Laien der Perspektive versündigen sich gelegentlich schwer in Betreff der Spiegelungen, indem sie den gespiegelten Gegenstand einfach umgekehrt ins Wasser setzen. Ein solches Spiegelbild entsteht nur dann, wenn der Gegenstand in einer senkrechten Ebene liegt, also z. B. eine bemalte Wand ist. Sobald der Gegenstand Tiefe hat, also von vorn nach hinten reicht, ist sein Spiegelbild immer abweichend vom direkt gesehenen Bild und zwar um so mehr, je näher der Gegenstand liegt.

Ein paar Figuren werden dies sofort klar machen:

Die Abbildung 12 zeigt eine Treppe am Wasser. Man sieht von ihr die Austrittsflächen, die Steigungs-

flächen und die Front. Im Spiegelbild erscheint die letztere genau wieder; von den Steigungsflächen sieht man die eine verändert, die andern in dreieckigen Resten.

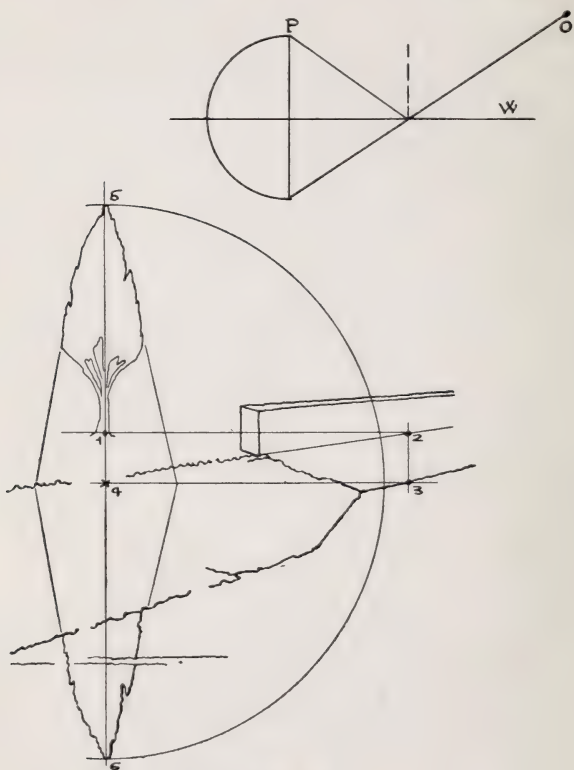


Abb. 13.

Die Auftrittsflächen, sieht man gar nicht, dafür aber die Untersichten der Tritte.

Die Abbildung 13 zeigt im oberen Teil das Gesetz der Spiegelung. Ein Punkt P, der sich auf der Wasser-

fläche W spiegelt, erscheint dem Auge O genau so weit unter der Wasserfläche, als er tatsächlich darüber liegt. Das Spiegelbild irgend eines Punktes muß also immer soweit unter Wasser gesetzt werden, als der Punkt ihm überliegt. Das scheint sehr einfach zu sein, macht sich aber nicht immer einfach, weil die Stelle zum symmetrischen Umschlagen erst gesucht werden muß.

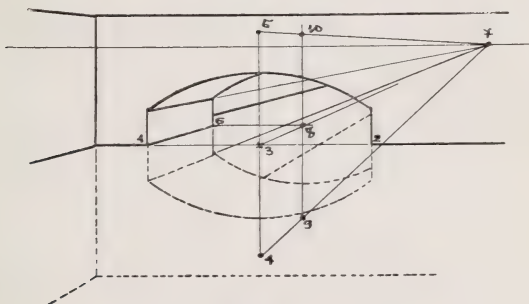


Abb. 14.

Die untere Figur der Abbildung 13 zeigt eine Conifere auf ebenem Boden in der Nähe des Wassers. Der Umschlagepunkt 4 ist hier gefunden, indem vom Fußpunkt 1 des Baumes quer nach 2, von 2 nach 3 auf das Wasser und von 3 zurück nach 4 gegangen ist. Jetzt erst kann von 4 aus das Umschlagen des Punktes 5 nach 6 erfolgen. Ähnlich müßte nach Abbildung 12 erst der Punkt 2 gesucht werden, um den Punkt 3 nach 4 schlagen zu können.

Daß ein Hilfspunkt auch unter dem Wasser und dessen Spiegelbild über dem Wasser liegen kann, zeigt die Abbildung 14. Das Zentrum des Brückenbogens liegt bei 4. Um das Spiegelbild des Bogens zeichnen zu können, ist Punkt 4 symmetrisch nach 5 geschlagen. Von den Punkten 3 und 6 aus bestimmt man Punkt 8

und mit Hilfe von Punkt 7 ergeben sich dann die Punkte 9 und 10. Auch hier zeigt sich, daß das Spiegelbild eine ganz andere Form hat, als der gespiegelte Gegenstand.

Zu merken ist aus den Abbildungen 12 und 14, daß nach dem Flucht- oder Verschwindungspunkt paralleler Linien auch die Spiegelbilder dieser Linien laufen müssen.

Bei entfernt liegenden Gegenständen auf unebenem Terrain läßt sich der Umschlagepunkt oft nur schätzungsweise und ungefähr bestimmen. Je weiter die Gegenstände abrücken, destomehr nähert sich der Umschlagepunkt dem Horizont und wenn sie über 300 Meter vom Wasserrand abliegen, wird man ohne wesentlichen Fehler den Horizont als Symmetrielinie annehmen dürfen, also beispielsweise für alle Wolken, Hügel und Berge.

Auf bewegtem Wasser entsteht statt des einen deutlichen Spiegelbildes eine Menge verzerrter Einzelbilder, die sich zu einem Streifen ordnen. Auf horizontalem Wasser steht dieser Streifen unter 90 Grad zum Horizont, im Bilde also immer senkrecht. Auf geneigtem Wasser, wie es nach der Kante eines Wehres zieht, stellt sich der Streifen etwas schief, weil das Einfallslot des Lichtes auch schief steht.

Bewegtes Wasser ist selbstredend schwieriger in der Darstellung. Mäßig bewegt zeigt es lichte kältere und dunkle, wärmere Färbungen nebeneinander wechselnd. Man setzt die dunkleren Flecke auf den licht durchgelegten Grundton.

Stark bewegtes Wasser zeigt mehr Farben und dazu das Weiß der schäumenden Rämme und auflaufenden Wellen. Dieses Weiß wird am besten wieder im Papier ausgespart, so schwer es auch fallen mag, wenn der Maßstab klein ist. Von einer Studie nach der Natur kann hier nur mit Einschränkung die Rede sein. Das Objekt hält nicht still und ändert sich

jede Sekunde. Man wird also das Motiv eine Weile eingehend betrachten, sich die Formen und Farben merken, um sie dann zu Papier zu bringen.

Wasserfälle, Sturzbäche und Strandsachen bringen noch insofern eine neue Erscheinung, als Steine, Kies, Tang und andere Dinge mit ihrer Eigenfarbe durch das Wasser hindurchscheinen. Das ist wieder eine Nummer des Studiums für sich. Da treten olivengrüne, stil de grain-farbige und allerlei braune Töne auf. Um sie wiederzugeben wird man zu durchsichtigen, leichten Farben greifen müssen. Die schweren erdigen Pigmente entsprechen dem flüssigen, geschmeidigen Element und den von ihm bespülten Gegenständen weniger.

3. Die Ferne.

Neben der zeichnerischen Perspektive gibt es eine malerische. Die vom Auge abrückenden Dinge verändern neben der Form auch die Färbung. Zwischen das Auge und sie hängen sich die Schleier der Atmosphäre, sie aufhellend und nach Blau umstimmend. Die Eigenfarbe verschwindet nicht ganz, aber sie tritt auffallend zurück. Das Rotgelb einer Felswand und das Grün eines anstehenden Waldes lassen sich bei guter Beleuchtung auf zwanzig Kilometer Entfernung noch auseinanderhalten, aber die beiden Färbungen sind sozusagen nur um einen Hauch von einander verschieden.

Die beste Fernfarbe ist Kobalt. Wegen des Gegensatzes zu Himmel und Wolken muß sie um eine Kleinigkeit schwerer, körperlicher gemacht werden, was durch geringen Zusatz von Eisenrot und Ultramarin geschehen kann. Man legt zunächst den lichten Ton der hellen Durchblicke über die ganze Ferne und spart im zweiten Ton die Durchblicke sauber aus. Eine kleine Nacharbeit vervollständigt die Modellierung, wobei

als Regel gilt: exakt, aber lieber zu wenig als zu viel.

Der kurzichtige Maler ist in diesem Fall zweifellos im Vorteil. Er kommt nicht in die Lage mehr hinzumalen als er sieht, und was er dann hinsetzt ist meistens vollauf ausreichend. Wer die Augen eines Sperbers hat, muß sich sehr mäßigen, um nicht zu viel Detail in die Ferne zu bringen.

Wird das ganze Bild lichtschwach, färben sich in einer Abendstimmung alle Teile tiefer und wärmer, soweit sie beleuchtet sind, und kälter in den Schatten, so nimmt auch die Ferne daran teil und stimmt sich entsprechend um. Statt einer blauen Fernkette haben wir dann eine blaugraue oder violette. Das Schleierhafte, Durchsichtige muß aber immer gewahrt bleiben.

Brell in der Sonne liegende Ferne, Ortschaften, Häusergruppen zc., spart man weiß oder ganz licht aus und ein paar Punkte und Striche genügen gewöhnlich zur Modellierung. Ähnlich verhält es sich mit Schneefeldern, Gletschern, Seen und Wasserläufen des Hintergrundes.

Die Ferne wird vom Aquarellisten unwillkürlich etwas zu groß ins Bild gezeichnet. Das zeigt sich sofort, wenn man vom nämlichen Standpunkt aus die Gegend photographisch aufnimmt. Solange diese Übergrößerung aber innerhalb der Grenzen des Unauffälligen bleibt, ist sie wohlberechtigt und angebracht. Man soll, wie schon einmal betont wurde, die Dinge darstellen, wie sie scheinen.

Die Halbferne, der Mittelgrund, hält auch darstellerisch die Mitte. Die Eigenfärbung tritt hier deutlicher hervor; der Blauschleier wird schwächer. Die Wiedergabe des Blauschleiers kann unterstützt werden durch bläuliche Konturierung. Das darf aber nicht übertrieben werden, sonst wirkt es maniert.

4. Die Bäume.

Der Baum des Hintergrundes geht im Wald, im Gehölz, in der Gruppe auf. Wo er sich vereinzelt zeigt, genügt ein naß hingesehter Farbfleck, der sich beim Austrocknen selbst konturiert.

Mit den Bäumen des Mittelgrundes ist es auch nicht viel anders. Man kann dem Wald zwar an der Färbung schon ansehen, ob er Nadel- oder Laubwald ist, und sein oberer Umriß belehrt auch darüber, ob sein Bestand Buchen oder Eichen, Forlen oder Tannen aufweist. Die Darstellung hält sich an die Hauptsache, an das ganze, gibt den Lokaltönen mit Lichtern und Schatten und den kennzeichnenden Umriß.

Erst der Baum des Vordergrundes wird selbständig und formbewußt. Man zeichnet und malt ihn mit den Einzelheiten, die für ihn charakteristisch sind. Wie dies im Einzelfall geschehen soll, entzieht sich der Beschreibung und das Kapitel über die Bäume kann sich auf einen wohlgemeinten Appell zuspitzen.

Der Maler braucht kein Dendrologe zu sein. Sein Geschäft bringt ihn aber mit der Natur in so enge Berührung und innige Beziehung, daß er sich unmöglich auf den Standpunkt versteifen kann: Baum ist Baum.

Jeder Landwirt hält Apfel- und Birnbaum auseinander, auch wenn sie nicht in Blüte stehen oder Früchte tragen. Jeder Förster sieht von weitem, ob der Baum, der ihm in den Weg tritt, ein Ahorn, eine Ulme oder eine Esche ist, auch wenn sie unbelaubt dastehen. Jeder Gärtner weiß zwischen einer Blausichte, einer Nordmannstanne und einem Pinsapo zu unterscheiden, weiß von einer Thuya zu sagen, ob sie morgenländisch oder abendländisch ist. Sie alle haben

sich im Umgang mit den Bäumen eingeprägt, wie sich dieselben aufbauen, wie sie Äste und Zweige stellen und wie sich diese belauben und befruchten.

Dem Maler, der diese Formen zeichnet und der ein besonderes Formenverständnis von berufswegen haben muß, kann diese Einprägung doch nicht schwerer fallen. Von einem Baum, dessen Formen man sich einprägt, so daß man ihn schließlich aus dem Gedächtnis zeichnen kann, muß man aber auch wissen, wie er heißt.

Der auf diesem Gebiete rückständige Landschaftsmaler wird gut thun, sich etwas zu orientieren, sei es durch ein Buch, sei es im Verkehr mit einem Botaniker oder auf irgend eine andere Weise.

5. Wiesen und Felder.

Wiesen und Felder in größerer Ausdehnung ergeben kein erquickliches Bild, wenn sie eben liegen. Man wird also derartige Motive tunlichst umgehen. Um so günstiger pflegen sie zu wirken im bewegten Gelände, weil dann allerlei Überschnidungen Abwechslung und Leben in die Sache bringen. Es ist hauptsächlich die perspektivische Zeichnung, die dabei beteiligt ist, weniger die Farbe. Eine unregelmäßige Parzellierung, verbunden mit wechselnder Bebauung ist wiederum günstiger als die regelmäßige Einteilung und die einheitliche Bepflanzung. Die im bewegten Gelände auftretenden Eigen- und Schlagschatten wirken besonders bei Wiesen günstig.

Sind Überschnidung und Einteilung gefällig, so bleibt der Farbe wenig zu tun. Es genügt die Liniatur geschickt auszulegen mit glattem Grün, Gelb &c. Verkürzte Wege mit ihren Rasenborten und Heckensäumen und ein paar eingesprengte Büsche oder Bäume besorgen das übrige. Ein Bauernhaus im Sattel, ein

Gehölz auf der Höhe werden als Point de vue willkommen sein.

Schwieriger wird die Behandlung von Wiesen und Feldern im Vordergrund, nicht zeichnerisch, sondern wegen der Malweise. Eine vergraсте, vernachlässigte und verwilderte Ecke macht weniger Kopfzerbrechen, als ein schön gepflegtes Land oder eine regelrecht bebaute Fläche. Es ist vor allem die perspektivische Verschwindung vom Detail ins Detaillose, die technisch bewältigt sein will.

Zeigt es sich, daß ein Stück Feld oder Wiese zu brutal im Vordergrund liegt, so wählt man am besten einen andern Standpunkt und zeichnet die Sache neu auf. Man kann auch sein Glück mit der Maskierung versuchen, indem man zur Überschneidung und teilweisen Verdeckung einen Busch oder eine Hecke anbringt. Diese Notbehelfe erscheinen aber im Bild meistens gesucht, wie sie es tatsächlich auch sind. Oft bringt einestellungsänderung von wenigen Schritten einen Weg, Rain oder Graben ins Bild, denen mit dem Pinsel besser beizukommen ist.

Felder mit Mohn, Mais, Topinambur, Hanf und ähnlichem hochstengeligem Bestand muß man nicht in den Vordergrund rücken, sonst ergeht es wie bei den Weinreben. Es sei denn, man wolle solche Dinge mit Gewalt bezwingen, um zu zeigen, wer Meister ist. Mit den roten Kleeäckern und den gelben Rapsfeldern kommt man eher zurecht. Über richtig getontem Untergrund läßt sich deren Farbenvelours mit halbtrockenem Pinsel verhältnismäßig leicht geben.

6. Die Gärten.

Ein gut angelegter und gut unterhaltener Garten ist schön. Noch schöner sind die Gärten, die „über'm

Gestein in dämmernden Lauben verwildern," um mit dem Freiherrn von Eichendorff zu reden. Drum ist es weiter nicht zu verwundern, daß Gärten und Gartenpartien immer wieder gemalt werden. Gott weiß, wie oft der Garten der Villa d'Este in Tivoli Modell gestanden hat, wie oft auf der Isola bella im Langensee und in San Vigilio am Gardasee Maler gefessen sind.

Gewiß sind die Terrassengärten des sonnigen Südens herrlich und ihre dunklen Cypressen vor den blendenden Fassaden haben für uns etwas faszinierendes. Aber die Gärten der Ebene können ebenfalls schön und interessant sein, auch wenn sie nicht eine halbe Milliarde in der Anlage und eine halbe Million in der jährlichen Unterhaltung kosten, wie der berühmte Garten zu Versailles. Wo in Deutschland ein alter Fürstensitz liegt, da findet sich gewöhnlich auch ein alter Garten, in dämmernden Lauben verwildernd oder mit der Zeit gehend, aufgefrischt und modernisiert.

Warum sind diese alten Gärten so malenswert? Sie sind Kunstwerke, abgeglichen und wohlerrwogen in den Motiven, berechnet auf Wirkung, ausgestattet mit der Staffage kleiner Architekturen, Bildwerke und Brunnen. Sie sind angelegt nach denselben Grundsätzen, wie sie die Anlage eines guten Bildes erfordert; sie sind aus Natur und Kunst zusammengebaute Stillleben großen Maßstabes. Der Gartenkünstler und die Zeit haben die Vorarbeit übernommen; dem Maler verbleibt die Wahl des besten Standpunktes und der günstigsten Stunde.

Maltechnisch bringen die Gartensachen nichts neues. Die fremden Bäume und Sträucher malen sich wie die heimischen. Die geschnittenen und egalisierten Formen sind leichter wiederzugeben, als die charakteristische Naturform. Ob die Wasser in regelmäßig umrandeten Becken sitzen oder Naturrand haben, ist

für ihre Wiedergabe ziemlich gleich. Springquelle und Springstrahle werden ausgespart. Einiges Kopfzerbrechen bringen vielleicht die zerstäubenden Wasserfahnen, wenn sie das dahinter liegende Grün nur halb verdecken und durch ihren Schleier hindurch sehen lassen. Auch die Rabatten mit ihrem Staudenbesatz erfordern Überlegung; die Bildwerke beanspruchen etwas Geschick im Figurenzeichnen und die Architekturen desgleichen in der perspektivischen Darstellung.

Ist das alles da, so sind Gärten, besonders diejenigen der Barock- und Rokokozeit für den Aquarellmaler eine gefundene Gelegenheit.

7. Die Jahreszeiten.

Der Maler arbeitet mit Kontrastwirkungen; die Natur besticht mit demselben Mittel. Wo bliebe die Frühlingsfreude, wenn wir immer Frühling hätten?

Wenn der Frühling in die Berge steigt, wenn alle Knospen springen und des Blühens kein Ende ist, dann steigt auch der Maler in die Berge. Er tut es beizeiten, denn der fertige Frühling ist ihm weniger günstig als der beginnende. Wenn alles grün dasteht, so wird auch sein Bild grün und eine bestimmte Farbe soll ein gutes Bild nicht haben. Alle Farben in eine einzige zusammengerechnet, ist es am besten neutralgrau. Es kann auch gelbgrau oder blaugrau sein; aber nach Violett ist Grün die ungünstigste Generalfarbe, die es haben kann. Das überherrschende Maigrün läßt sich allerdings kompensieren durch rötliche Blütenmassen und blaugraue Schatten; doch besser ist besser.

Der Vorfrühling ist gute Malerzeit. Die nackten Älmen röten sich. Die Pappeln überhaucht ein Schimmer von Goldbronze. Am braunen Gezweig knistert

helles Grün aus den Borsten. Durch die fahlfarbige Grasnarbe blizt da und dort ein Smaragdschein. Alles will und kann noch nicht recht wie es möchte. Das gibt Bilder, die mit ihrer Sehnsucht packen.

Hochsommer zur dritten Stunde nachmittags. Die Luft flimmert; kein Halm rührt sich; die Blätter hängen schlaff wie der Schelm am Galgen. Rechterseits sonnen rotstämmige Forlen ihre struppigen Perücken über dem lehmigen Saumweg. Seine tiefverfahrenen Geleise und der erhöhte Grasbamm in der Mitte geben ihm das Profil der Straßen von Pompeji. Linkerhand ein Kühleung verheißendes, undurchdringliches Fichtenwäldchen mit übergreifenden Brombeerranken und Heidekrautpolstern am Rain. In der Mitte über goldene Kornfelder weg ein ausgebrannter Rasen, der zum Neuweiher abfallend grüner und grüner wird. Ein Graben furcht sich ein in diesen Gletscherseereif einer uralten Eiszeit und nun liegt er da wie ein toter Flunder. Dahinter ein violettes Band von Schilffahnen und zwischen schlanken Birken hindurch ein Ausblick auf den See und die Alpen des Allgäu. Über dem ganzen der zarte Höhenrauch verglommener Feldfeuer.

Davor der Maler, barhäuptig und hemdärmelig unter einem Riesenschirm in den Stoppeln. Es wird ein sonnendurchglühtes Bild geben. Er malt die müde Stunde.

Die Schatten werden länger und die Tage kürzer und doch ist der Herbst für den Maler eine köstliche Zeit.

Die Natur bringt neue Farben auf die Palette. Da kommen die Bäume und Sträucher und holen sich



Blumenstudie. *Iris germanica*-Hybride.

was sie wünschen. Die Ausländer drängen sich vor, die Amerikaner von den großen Seen und die Fremden der gelben Gefahr. Sie holen sich die schönsten Farben weg und lassen den Heimischen den Rest. Der wilde Wein nimmt sich Krapp und Violett und schminkt die Zäune und Gartenzelte. Die Eichen von drüben, die Sassafras-, die Amber- und Sumachbäume greifen nach Rot aller Art, die Eschen, Buchen und Tulpenbäume zum schönsten Gelb. Dann kommen ebenso unverfroren die Mongolen und Mandschuren, der Ginnala-Alhorn, die Cotoneaster, der Ginkgo und die ganze Fassaden in Rot versenkende *Ampelopsis tricuspidata*. Da bleibt unsern bescheidenen Birken noch das Sienagelb, das ihren weißen geringelten Stämmen aber gut steht, und den Buchen das Sienabraun, mit dem sie weithin leuchten.

Ein großer gewaltiger Farbenakkord geht durch das Land; es ist die Poesie des Herbstes.

Vom Reif bedeckt, in Fröhnebel getaucht, steht der Park. Leiser Wind geht durch die Zweige. Er löst Blatt um Blatt. Kahl wird es in den Kronen. Der Boden wird zum bunten Teppich. Das ist die Melancholie des Herbstes. Das Stück verklingt in Moll.

Jenseits der Schlucht liegt eine schneebedeckte Halde. Das weiße Linnen wird durchbrochen von dunklen, schwarzgrünen Tannen, von jungen Buchen, die ihr braunrotes Herbstlaub überwintert haben, von dünnen Alderfarnbüschen in Rindslederfärbung. Graugelbes Felsgehack mit weißen Mützen krönt den Kamm und ragt in das wolkenlose Blau. Das ist eigenartig und läßt sich malen, wenn wir keine empfindlichen Finger haben.

Hinter uns das verschneite Tal mit Hütten, die unter die Decke gekrochen sind und ihr Dasein mit etwas Raminrauch verraten. Verschneit liegt die Mühle, gefroren der Bach; das Rad hält Siesta; Schneepolster lagern zwischen den Schaufeln und riesige Eiszapfen vergattern sein Gestänge. Auch das läßt sich malen, wenn es uns auf ein paar Frostbeulen nicht ankommt.

Es sind prosaische, aber begreifliche Gründe, welche die Schuld tragen, daß Wintersachen selten gemalt werden. Schnee, Eis und Raufrost sind interessante maltechnische Probleme. Weiß und Grau spielen im Bild die Hauptrolle; die übrigen Farben sind mehr nebensächlicher Aufputz.

Der in der Sonne liegende Schnee zeigt neben den blaugrauen Schatten eine gewisse Wärme. Mit Gelb dürfen wir aber im Bild nicht kommen, sonst ist der Schnee kein Schnee mehr. Wir lassen ihn weiß im Papier stehen und verblauen lieber etwas die Schatten, damit die Kontrastwirkung das übrige tut. Auch das Blau der Luft können wir zum nämlichen Zweck etwas verstärken. Wir übersetzen das Bild um ein paar Grade nach der kälteren Seite. Man wird uns verstehen; wir retten den weißen Schnee.

Eis und Gefrorenes sind weniger anspruchsvoll. Der grünliche Schein im Bacheis und in den verglasten Wasserfällen stört im Bilde nicht und wird verstanden. Nur die Glanzlichter kommen schlecht weg; wir können ihrethalber das Eis nicht dunkel malen und von hell heben sie sich nicht genügend ab.

Der Raufreif, der Baum-, Strauch- und Gitterwerk so wunderbar verzuckert, stellt große Anforderungen an die Geduld; da gibt es viel auszusparen, wenn man nicht zu Deckweiß greifen oder die barbarische Technik des Ausstragens verwenden will.

8. Architekturen.

Als Architektur benennt man die Baukunst; denselben Namen führen aber auch ihre Werke. Von der klassischen Architektur spricht man in Bezug auf die griechischen und römischen Bauwerke und deren Nachbildungen und nimmt sie gewissermaßen als Gegensatz zur Architektur des Mittelalters, der Renaissance, der Barock- und Neuzeit. Monumentalarchitektur ist diejenige der Kirchen, Schlösser und Paläste. Von Holzarchitekturen wird geredet, wenn das Bauwerk größtentheils oder ganz in Holz konstruiert ist, wie die Fachwerkbauten, das Schwarzwaldhaus und Schweizerhaus. Im weitern Sinne rechnet man zur Architektur auch monumentale Brunnen, Brücken, Denkmäler und ähnliches.

Das Bild des Malers ist ein Architekturstück, wenn es der Hauptsache nach Architekturen wiedergibt. Stellt das Bild eine Landschaft oder einen Garten dar, wobei auch Bauten oder Bauteile mit auf das Papier kommen, so bilden die letzteren die Architektur des Bildes. Auch Höfe, Treppen, Häuserwinkel und anderes rechnet man hierzu. Von der Innenarchitektur redet man, wenn es sich um architektonisch ausgestattete Säle, Zimmer, Gänge, Gewölbe und Treppenhäuser handelt.

Die farbliche und maltechnische Bearbeitung von Architekturen im Aquarell ist schon weiter oben besprochen. Das Aufzeichnen solcher Dinge setzt eine gewisse Kenntniss der Bauformen voraus, sowie der Baukonstruktionen, wenn keine Karikaturen entstehen sollen. Wer nicht über sie verfügt, soll auf Architekturdarstellungen verzichten oder einen befreundeten Architekten zur Hülfe anrufen. Über den perspektivischen Teil folgt einiges im nächsten Kapitel.

9. Der perspektivische Trick.

Das vorliegende Handbuch kann sich nicht die Aufgabe stellen, die Perspektive lehren zu wollen und wäre es auch nur in bescheidenem Umfang. Es muß aber immer wieder darauf hinweisen, wie wichtig das Verständnis der perspektivischen Vorgänge für jeden ist, der Landschaften und Architekturen malen will. Sogar der Figuren- und Stillebenmaler wird in manchen Fällen kein Laie der Perspektive sein dürfen, wenn keine Verzeichnungen ins Bild kommen sollen.

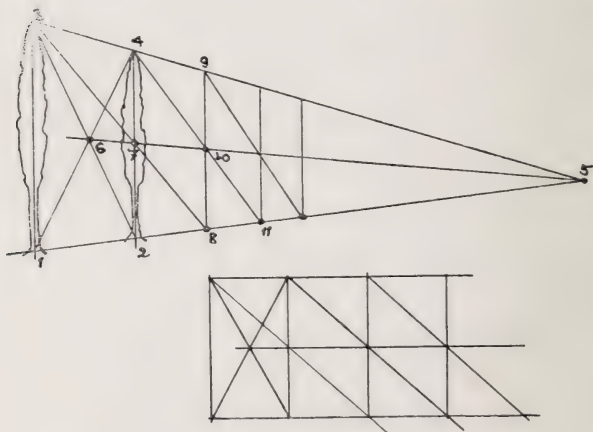


Abb. 15.

Was ein Maler von Perspektive wissen muß, ist etwas anderer Art, als das was der Architekt braucht. Der letztere konstruiert sein Bild nach allen Regeln der Zentralprojektion auf die Bildebene. Der Maler zeichnet die Dinge, wie sie ihm perspektivisch erscheinen.

Er zeichnet einmal nach oben sehend, ein anderes Mal mit weiter nach unten gerichtetem Blick. Einmal schweift sein Auge nach rechts; dann verweilt es wieder zur Linken. Er arbeitet nicht mit einer einzigen Bildebene, wie der Architekt, sondern mit mehreren. Er zeichnet eigentlich auf eine kugelige Fläche, deren Teile auf sein Papier eben nebeneinander gebreitet werden. Dagegen ist gar nichts einzuwenden, so lang dieses System nicht zu störenden Liniaturen führt. In Bezug auf Landschaften wird dies nicht der Fall sein; dagegen kann es bei Architekturen vorkommen.

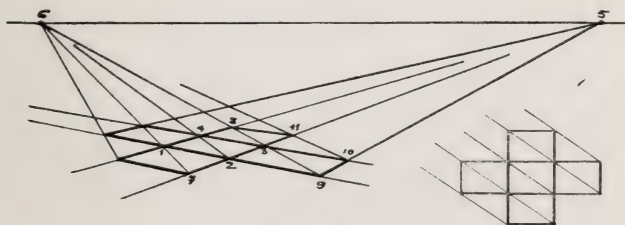


Abb. 16.

Ein Lehrbuch der Perspektive wird etwas anders gehalten sein müssen, je nachdem es in erster Linie für Maler oder für Architekten bestimmt ist. Unter den Büchern, die sich speziell an den Maler wenden, ist eines, das recht brauchbar und empfehlenswert, aber der französischen Sprache angehört:

A. Cassagne, *Traité pratique de perspective*. Paris, Ch. Fouraut et fils, 10 frs. (Mit 320 Abbildungen).

Dieses Buch beginnt, wie man sagt, vom Ei ab und befaßt sich zunächst mit der Geometrie.

Es muß bei dieser Gelegenheit folgendes festgestellt werden. Die Kenntniß der perspektivischen Kon-

struktion nützt nur demjenigen etwas, der sich in der Geometrie auskennt. Gerade die beim perspektivischen Zeichnen so häufig nötigen Hilfskonstruktionen sind nichts anderes als Übertragungen geometrischer Konstruktionen in das perspektivische. Man kann die Verbindung beider Systeme als perspektivischen Trick bezeichnen. Um das besser zu beleuchten, werden ein paar Beispiele eingereicht. Sie sind so gewählt, daß sie häufig vorkommende Fälle der Praxis betreffen. Die Perspektive kann wie gesagt hier nicht gelehrt werden; aber ein kleines Repetitorium in der Sache wird willkommen und angebracht sein.

Zu Abbildung 15.

Eine perspektivisch verkürzte Reihe von Bäumen, die sich in gleichem Abstand folgen, soll gezeichnet werden. Skizziert sind die Bäume 1 und 2; wo sind die Fußpunkte der übrigen?

Die Verlängerung der Linien 1—2 und 3—4 ergibt den Fluchtpunkt 5. Man zieht die Diagonalen 1—4 und 2—3, erhält so Punkt 6. Punkt 6 mit 5 verbunden, gibt Punkt 7. Von 3 durch 7 gezogen, gibt Punkt 8. Der dritte Baum ist also 8—9. Von 4 durch 10, ergibt den Fußpunkt 11 des vierten Baumes usw.

Die geometrische Erklärung und den Beweis für die Richtigkeit der Konstruktion erbringt das beigezeichnete Schema.

Zu Abbildung 16.

Ein Boden ist mit rechteckigen Platten belegt, die sich perspektivisch verkürzen. Skizziert ist die Platte 1—2—3—4. Wie finden sich die Eckpunkte und Seiten der übrigen Platten?

Die Verlängerung der Geraden 1—4 und 2—3 ergibt den Fluchtpunkt 5. Die Verlängerung der

Diagonale 2—4 führt zum Fluchtpunkt 6. Verlängert man 3—2 und 6—1, so erhält man Punkt 7. Wo 4—5 und 3—6 sich schneiden liegt Punkt 8. Die Verlängerung von 1—2 und 8—3 ergibt Punkt 9. Die Verlängerung von 4—3, geschnitten mit der Linie 9—5, liefert den Punkt 10. Verbindet man 10 mit 6, so hat man Punkt 11. So geht es weiter, wenn weitere Platten sich anreihen und das Verfahren gilt selbstredend auch, wenn die Rechtecke Quadrate sind.

Das beigezeichnete geometrische Schema erklärt den perspektivischen Vorgang.

Zu Abbildung 17.

Verzeichneten, d. h. unrichtig gezeichneten Häusergiebeln begegnet man nicht selten. Sie sind verzeichnet, weil die Giebelspitze nicht genau über der perspektivisch verkürzten Mitte der Mauertiefe liegt. Wie wird diese Mitte gefunden?

Sehr einfach. Man zieht über die Mauer weg zwei beliebige horizontale Linien. Sie verschwinden im Horizont und schneiden auf der Mauer ein Rechteck aus. Die beiden Diagonalen dieses Rechtecks schneiden sich in einem Punkt P, der in der Mitte der Mauer liegt. Die Giebelspitze S muß also senkrecht darüber liegen.

Ebenso häufig begegnet man verzeichneten Turmdächern. Sie sind verzeichnet, weil die Turmspitze nicht genau über dem Mittelpunkt des Grundquadrates liegt.

Wieder sehr einfach. Man ergänzt das Grundviereck. Seine Seiten verschwinden paarweise in zwei Punkten des Horizonts. Die Diagonalen des Vierecks schneiden sich in seinem Mittelpunkt M, und senkrecht über diesem Punkt muß die Turmspitze T liegen.

Die dritte, untere Figur der Abbildung 17 zeigt ein reicher entwickeltes Turmdach. Die beiden Sattel-

dächer der Giebel verschneiden sich kreuzweise mit dem einen Gefällbruch zeigenden Pyramidendach. Die perspektivische Konstruktion beruht auf der Verbindung der beiden vorerwähnten Konstruktionen, wird also ohne weiteres verständlich sein.

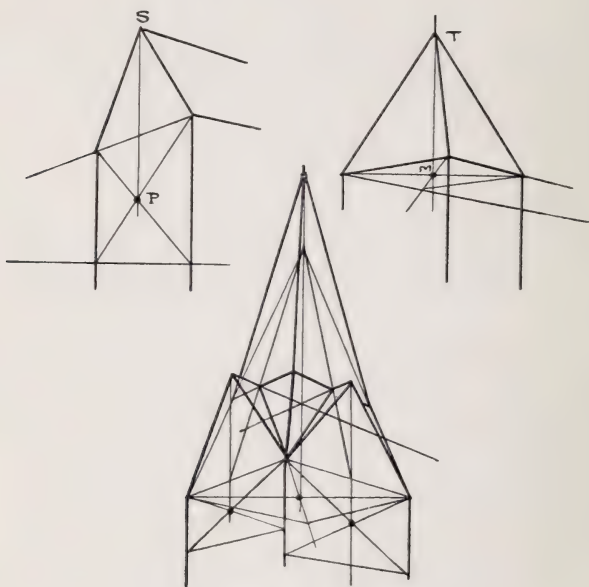


Abb. 17.

Zu Abbildung 18.

In einer perspektivisch verkürzten Hauswand sitzen drei Fenster. Die Pfeiler haben unter sich gleiche Breite, die Fenster ebenfalls. Wie ergibt sich die entsprechende Verkürzung?

Man zieht die horizontale Querlinie 1—2 und trägt die Pfeiler- und Fensterbreiten im richtigen Ver-

hältnis zueinander aber sonst in beliebigem Maßstab auf. Von 2 über 3 nach dem Horizont gezogen, ergibt den Fluchtpunkt 4. Nach diesem Punkt laufen nun die Linien 5—6 etc. Die Senkrechte durch 6 und die Horizontalen durch 7 und 8, ergeben die Punkte 9 und 10 usw.

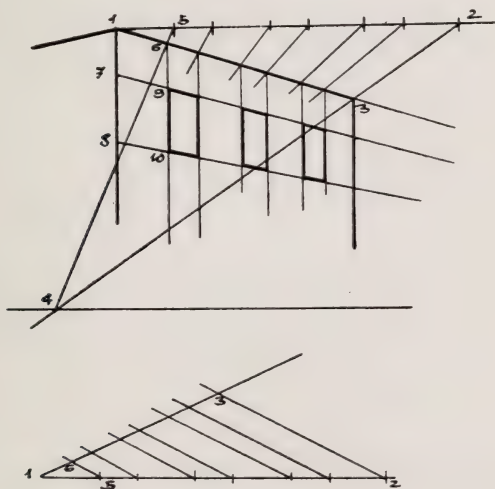


Abb. 18.

Die auf der Ähnlichkeit der Dreiecke beruhende geometrische Erklärung ist unten beigelegt. Parallel durch einen Winkel gezogene Linien ergeben auf dessen Schenkeln proportionale Teilung, daher die Bezeichnung „Proportionalwinkel“. Er ist selbstredend für alle anderen Einteilungsprobleme verwendbar. So hätten z. B. die Fußpunkte der Bäume, Abbildung 15, auch nach dieser Methode bestimmt werden können.

Zu Abbildung 19.

Die Abstufungen eines perspektivisch verkürzten Treppengiebels sollen gefunden werden.

Für die richtige Verkürzung der Stufenhöhen kann nur eine Senkrechte in Betracht kommen, gleichgültig ob sie weiter vorn oder hinten liegt.

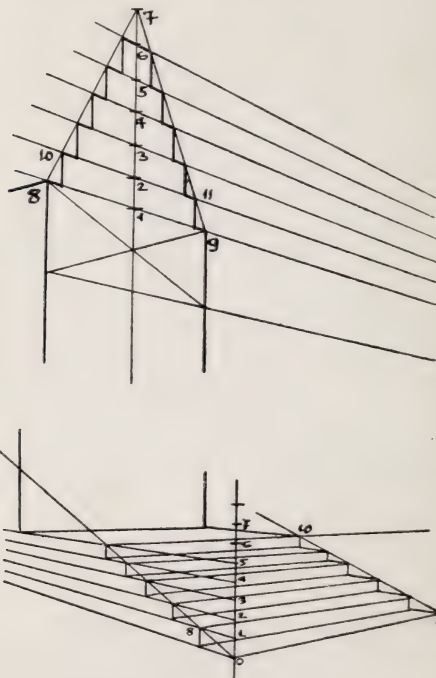


Abb. 19.

Man sucht zunächst die Giebelspitze (Vergleiche Abbildung 17), teilt die Giebelhöhe 1—7 in die gegebene Anzahl gleicher Teile, zieht durch die Teilpunkte

Ist der Boden horizontal, so ist die Konstruktion überflüssig, weil alle Personen ihren Kopf im Horizont haben. Dieselbe Konstruktion läßt sich, wie leicht einzusehen, auch auf andere gleichhohe Dinge anwenden, die gleichhohen Bäume eines Platzes usw.

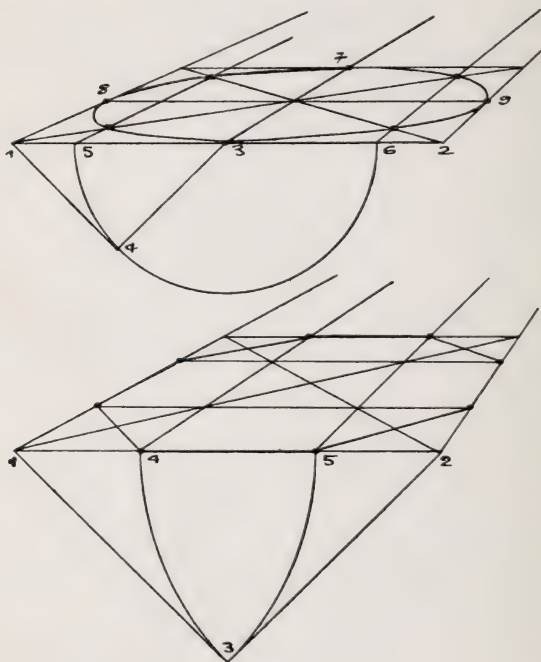


Abb. 21.

Zu Abbildung 21.

Ein Kreis verkürzt sich zur Ellipse. Skizziert ist das Viereck, in welches sie sich einfügen muß. Für kleine Ellipsen genügt dieses Viereck als Anhalt; für große Kurven sind Ellipsenpunkte erwünscht.

Wir ziehen in dem Viereck die beiden Diagonalen; sie ergeben in ihrem Schnitt den Mittelpunkt des Kreises. Durch diesen Mittelpunkt legen wir die Mittellinien des Vierecks, 3—7 und 8—9. Damit haben wir vier Punkte und vier Tangente für die Ellipse.

Wollen wir vier weitere Punkte haben, so hängen wir bei 1—3 ein gleichschenkliges rechtwinkliges Dreieck an, und schlagen von 3 aus den Punkt 4 nach 5 und 6. Wo die Fluchtlinien von 5 und 6 die Diagonalen des Vierecks schneiden, liegen dann vier weitere Ellipsenpunkte.

Die untere Figur der Abbildung 21 bezieht sich auf die Skizzierung eines regelmäßigen Achtecks. Gegeben sei das perspektivisch verkürzte Quadrat, in welches das Achteck hineinpaßt.

Wir ziehen im Viereck die beiden Diagonalen. Wir hängen an der Quadratseite 1—2 wieder ein rechtwinklig gleichschenkliges Dreieck an und schlagen von 1 und 2 aus den Punkt 3 nach 5 und 4. Wo die Fluchtlinien von 4 und 5 die Vierecksdiagonalen schneiden, ziehen wir Querlinien. Dann sind alle acht Eckpunkte da.

Die beiden Konstruktionen lassen einen gewissen Austausch zu. Legen wir durch die Eckpunkte des Achtecks eine egale Kurve, so ist sie eine Ellipse, also ein verkürzter Kreis. Zeichnen wir eine Kurve, welche die Achteckseiten in ihren Mitten berührt, so erhalten wir eine kleinere Ellipse, die Verkürzung des eingeschriebenen Kreises. Verbinden wir in der obern Figur die acht Ellipsenpunkte geradlinig, so haben wir die Verkürzung eines regelmäßigen Achtecks, welches jedoch über Eck liegt, während das untere Frontlage hat.

Vielleicht veranlassen die vorgeführten Beispiele über den geometrischen Trick den einen oder andern Leser des Buches, mit dessen Kenntnissen auf dem Gebiete der Perspektive es noch hapert, zum weitergehenden Selbststudium. Sollte dies der Fall sein, so hat der Verfasser den Zweck erreicht, der ihm bei dieser Einschlebung vorgeschwebt hat.

10. Die Staffage.

Wird ein Landschaft- oder Architekturbild mit der Darstellung von Personen oder Tieren ausgestattet, so sind diese seine Staffage. Die letztere ist also eine Bereicherung. Daraus ergibt sich auch sofort, wann eine Staffage angezeigt erscheint und wann nicht. Ein an sich reiches und bewegtes Bild kann sie entbehren; dem eintönigen oder etwas armen Motiv wird sie Frische und Leben geben.

So gewinnt z. B. eine Wasserfläche ohne Bewegung, der Spiegel eines Teiches, der stille Bach sofort Leben, wenn ein paar Schwäne oder Gänse hinzugefügt werden. Ein öder Platz verliert seine Langweiligkeit durch die Personenstaffage; eine Treppe wird interessanter, wenn sie begangen wird. Es kann da verschiedenes mitspielen, die Farbe, die Ausfüllung, die Überschneidung, einzeln oder zusammen. Die Schwäne und Gänse bringen Glanzlinien ins Wasser; ihr weißes Gefieder unterbricht die Färbung, wirkt also koloristisch. Die Staffage des Platzes füllt eine leere Fläche, wie ein Ornament eine Platte belebt. Die auf der Treppe stehende Figur überschneidet die Liniatur der Stufen; das Linienspiel verbessert sich dabei. In jeder dieser Hinsichten wirkt eine gut und mit Verständnis eingefetzte Staffage oft verblüffend und hilft geradezu einem Mangel ab.

Die Staffage soll also in diesem Sinne nicht beliebig eingesetzt werden, wie sie der Zufall herbeiführt, sondern mit Wahl und mit Überlegung ihrer Wirkung. Das mahnt aber auch wieder zur Vorsicht. Wenn die Staffage auch nicht zufällig war, so soll sie doch zufällig erscheinen. Sie darf nicht den Eindruck des Bestellten und Gestellten machen. Der Beschauer des Bildes merkt sonst die Absicht und wird verstimmt.

Selbstredend ist bei nachträglich eingesetzter Staffage auf die Wahrung des richtigen Maßstabes, auf richtige Perspektive und angepasste Schattengebung zu halten. Fehler in dieser Hinsicht verraten am ersten, daß die Staffage beim Skizzieren des Bildes nicht vorhanden war. Große Vordergrundstaffage erfordert ganz besondere Vorsicht, kann aber unter Umständen sehr gut wirken, weil was erreicht werden soll, mit Nachdruck erreicht wird.

In Bezug auf große reiche Staffage darf nicht vergessen werden, daß stets ein bestimmter Charakter des Bildes erhalten bleiben muß. Es muß Landschaft- oder Architekturbild sein, das Staffage hat, oder es muß ein Figurenbild sein mit landschaftlichem oder architektonischem Hintergrund. Halb und halb ohne Dominieren des einen oder andern taugt nicht, wie alle Halbheiten.

Wer das Skizzieren von Menschen und Tieren zu wenig beherrscht, muß auf das Anbringen der Staffage verzichten. Es ist ganz verkehrt, ein gut geratenes Bild durch schlecht behandelte Staffage zu verderben. Einer kann nicht alles können; ein Bild ohne Staffage ist kein Armutszeugnis, so lange man nicht ohne Staffage malt, was unbedingt Staffage haben muß.

Gelegentlich, besonders in Hinsicht auf Architekturen, fällt der Staffage ein Nebengeschäft zu. Sie soll über den absoluten Maßstab orientieren. Ein Bild aus den Ruinen von Pompeji, einen Säulenhof

oder das Herkulanertor darstellend, kann ohne Staffage sehr leicht einen falschen Maßstab geben, weil man in der Erinnerung an andere römische Ruinen, sich alles größer vorstellt wie es wirklich ist. Oder umgekehrt: ein Bild aus dem Innern der St. Peterskirche zu Rom kann uns den Maßstab gewöhnlicher Kirchen vortäuschen. Wird eine Person mit dargestellt, sitzend auf der Plinthe einer der korinthischen Säulen nebst dem zugehörigen Hut, hineingelegt in eine der Kannelurenendigungen, dann ist der außergewöhnliche Maßstab augenfällig.

11. Figürliches.

Daß auch das Figürliche im Aquarell gut gegeben werden kann, darüber ist kein Zweifel. Hunderte von Meisterwerken dieser Art beweisen es. Wir finden auf den Ausstellungen Charakterköpfe, Brustbilder, Genrestücke, Alt- und Kostümstudien, Allegorien, Märchen, Phantasien, Markt- und Volksszenen und manches andere, was früher der Ölmalerei vorbehalten war. Das Stoffliche der Gewänder, der Hüte und Mützen, das Pelzwerk, das Leder *z.* läßt sich gut und verhältnismäßig leicht geben. Mehr Geschicklichkeit und Übung erfordert die Karnation; sie ist im Aquarell schwieriger als in der Ölmalerei. Vergleiche die Tafeln I und VIII.

Das vorliegende Handbuch ist für angehende Aquarellisten geschrieben. Wer sich dem Figurenbild zuwendet, darf kein Anfänger in der Malerei sein; er muß das größte hinter sich haben und wird wohl nicht nach schriftlicher Belehrung suchen. Dem Liebhaberphotographen darf man vorerzählen, wie er die Opfer seiner Kunst am zweckmäßigsten stellt, setzt und beleuchtet. Der Figurenmaler will kein Wasser in den Rhein getragen haben; er ist genügend selber helle.



Stilleben von Karl Cyth.

12. Das Stilleben.

Das Stilleben dagegen ist für den Anfänger ein erwünschtes und willkommenes Versuchsfeld, schon deswegen, weil es auf jeden Grad der zeichnerischen und maltechnischen Entwicklung abgestimmt werden kann, vom einfachsten bis zum schwierigsten. Was zur Übung gemalt wird, das braucht nicht gleich ein Prachtstück zu werden.

Zum Aufbau eines Stillebens können Dinge der verschiedensten Art dienen: Gefäße, Geräte, Waffen, Fächer, Stoffe, Musik- und andere Instrumente, Nipp-sachen, Statuetten, Leuchter, Kassetten, japanische Körbe, Lacksachen, Bronzen usw.

Für ein gutes Bild ist vor allem wichtig die richtige Auswahl, die geschickte Anordnung und Zusammenstellung der Dinge. Das kann unter Umständen mehr Zeit und Kopfzerbrechen kosten, als das Zeichnen und Malen.

Das Stilleben und seine Malerei sind an das Zimmer geknüpft und schon aus diesem Grunde empfiehlt es sich, die ersten selbständigen Aquarellversuche am Stilleben zu machen. Dinge der obengenannten Art sind füglich überall aufzutreiben.

Zum Aufbau benützt man zweckmäßigerweise ein Gestell von der Form einer kleinen, niedrigen Kiste, deren eine Seitenwand hochgeführt ist, um den Hintergrund zu bilden. Für kleinere Aufbauten wird es durchschnittlich genügen, wenn das Kistchen 40 cm breit, 30 cm tief und 10—15 cm hoch ist. Als Gesamthöhe der Rückwand werden 50 bis 60 cm ausreichen. Streicht man ein solches Gestell in einem neutralen Ton mit matter Ölfarbe, so kann es unmittelbar Grund und Hintergrund bilden. Undernfalls

heftet man getontes Papier, Rupfen, Shirting oder andere geeignete Textilstoffe mit Reißnägeln auf, glatt oder mit geeigneter Drapierung.

Es empfiehlt sich für den Anfänger, nicht zu viel und zu vielerlei zusammenzustellen und den Maßstab beim Aufzeichnen nicht zu klein zu nehmen. Eine hübsche Vase vor gemustertem Stoff, ein japanischer Korb vor glattem Stoff und ähnliches werden dem Anfänger fürs erste genügend zu tun geben. Gelingen diese Dinge zur Befriedigung, so geht man etwas weiter, versucht sich am Reflex der Metallsachen, an den Glanzlichtern der Gläser, an den Irisfarben der Pfauenfeder, am Schimmer von Seide und Samt usw.

Der gelegentliche Besuch einer Galerie und die Betrachtung der Stillleben holländischer und anderer Meister wird manche Belehrung und Anregung geben. Was in dieser Hinsicht die Ölmalerei zu stande gebracht hat, kann auch im Aquarell versucht werden. Man muß nur im Gedächtnis behalten, daß die Tiefe der Aquarellfarben nicht soweit reicht, als diejenige der Ölfarben. Man muß dementsprechend die Wahl der Gegenstände treffen und deren Zusammenstellung und Beleuchtung einrichten. Vergleiche zu diesem Kapitel die Tafel X.

13. Blumenstücke.

Licht, leicht und duftig ist die Aquarellmalerei im Vergleich zu andern Malweisen und da die Blumen dieselben Eigenschaften haben, so passen beide gut zusammen. Das hat man auch bald eingesehen und so sind Blumenstücke bei Aquarellausstellungen eine stets wiederkehrende und gern gesehene Vervollständigung.

Man kann die Blumen auf ihrem Standort im Garten oder Topf belassen, um sie zu zeichnen und zu malen. Das geschieht aber in der Regel nur zu

Studienzwecken. Für ein eigentliches Bild werden sie meistens abgeschnitten und in Gefäße gruppiert. Verkehrt ist dies nur insofern, als das Motiv für die flüchtige Studie sich länger frisch erhält, als dasjenige für die eingehende Malerei.

Wer soviel malerische Begabung hat, daß man ein hübsches Aquarell von ihm erwarten darf, der muß auch im Stande sein, eine hübsche Gruppierung vornehmen zu können; denn das bringen ja viele Leute fertig, die gar nie gemalt haben. Das Material darf allerdings nicht zu knapp zur Verfügung stehen; hat man es im Überschuß zur Hand, so läßt sich besser wählen und disponieren.

Gefäße gibt es von allen Sorten und Arten, aber mehr unbrauchbare für diesen Zweck als geeignete. Der Behälter kann äußerst einfach sein, wenn er nur eine hübsche Form hat und eine Farbe, welche diejenige der Blumen nicht stört. Durchsichtige Gefäße sind schwierig in der Wiedergabe und die sichtbaren Stiele sind auch nicht erwünscht. Majolika-, Fayence-, Steinzeug- oder Terrakottagefäße werden also zweckmäßiger sein, wie Gläser, Auch Metallgefäße, speziell diejenigen japanischer Herkunft können recht brauchbar sein. Der Japaner ist ja Bronzefärber ersten Ranges. Auch Korbgefäße — und darin ist der Japaner wieder der erste — können dienen unter der Voraussetzung, daß während des Malens die Blumen in einem wasserdichten Behälter stehen, der in dem Korbgeflecht versteckt wird. Wo kein Gefäß unterzubringen ist, genügt zur Not auch ein feuchter Tonklumpen, in welchen die Stiele der Blumen eingesteckt werden. Sie stehen in einem solchen, nebenbei bemerkt, sogar sicherer und fester, als in einem Wasserbehälter.

Jedenfalls soll das mitzumalende Gefäß nicht prätentios in seiner Verzierung sein und vor allen Dingen darf es nicht selbst Blumen zur Verzierung

haben. Es ist eine der dümmsten Ideen, Blumenvasen mit Blumen zu bemalen, wie es leider so häufig geschieht.

Da das Gefäß nicht gut anders als im ganzen gegeben werden kann, so wird auch ein Teil der Unterlage, auf der es steht, mit auf das Bild kommen. Dazu benützt man dann gewöhnlich einen hübschen, in der Farbe passenden Stoff, Samt, Seide, Plüsch, einfach oder gemustert, oder auch einen Teppich. Häufig liegen bei derartigen Schaustücken dann noch einige Blumen auf dieser Unterlage, um die neben dem Fuß des Gefäßes entstehenden Leerstellen passend auszufüllen. Hierzu können aber auch andere Dinge dienen.

Einen Hintergrund muß die Sache ebenfalls haben. Er kann auch aus Stoff gebildet werden, kann auch Tapetenwand sein, ist aber immer wohl am besten ein Papier von gerade passender Tonung. Pack- und andere Rollenpapiere gibt es in vielen Färbungen.

Die bunte Zusammenstellung von vielerlei Blumen gibt ein weniger gutes Bild als die Beschränkung auf die verschiedenfarbigen Vertreter einer bestimmten Art. Auszunehmen wäre vielleicht der Feldblumenstrauß, aber seine Motive sind im allgemeinen zu klein und die großblumigen Vertreter der heimischen Flora, wie Schwertlilien und Seerosen wirken wieder besser für sich allein.

Daß die Rose, die Königin der Blumen, mit Vorliebe ihre Maler findet, ist leicht begreiflich. Schön in der Knospe, schön im Blühen und Verflattern, verfügen die nach Tausenden zählenden Vertreter ihres Geschlechts über alle Schattierungen vom blendenden Weiß durch Rot und Gelb bis zum schwärzlichen Purpur. Zwischen die Wildrose mit ihren fünf Blumenblättern und die vielblättrige Centifolie schieben sich die Abstufungen halbgefüllter Blumen. Dazu kommt noch eine hübsche Belaubung und Kelchbildung.

Die Rose geht mit der Mode, aber sie kommt nie aus der Mode.

Da nicht jede Blumenmalerin auch Rosenkennerin ist, folgt nachstehend eine Aufzählung der malenswerthesten Rosen in alphabetischer Ordnung:

Aglaia, halbgefüllt, rahmgelb, Rantrose.

Aimée Vibert, gefüllt, weiß, doldig, Noisetterose.

Antoine Rivoire, Kamellenform, fleischfarbig-rosa, Teehybride.

Billard et Barrée, Kugelform, fast gefüllt, goldgelb, Teerose.

Blanche Moreau, gefüllt, büschelblütig, reinweiß, Moosrose.

Carmine Pillar, einfach, glänzend, karminrot, großblumig, Rantrose,

Conrad Ferdinand Meyer, gefüllt silberigrosa, Rugosa-hybride.

Coquette Bordelaise, gefüllt, karminrosa, breitgestreift, Remontantrose.

Corallina, gefüllt, schön in der Knospe, dunkelrot, Teerose.

Etoile de France, gefüllt, lange Knospe, granatrot, Teehybride.

Farbenkönigin, gefüllt, langknospig, aurorarot, Teehybride.

Franz Deegen, gefüllt, goldgelb und rosa, Teehybride.

Frau Carl Druschki, ziemlich gefüllt, schneeweiß, extra-groß, Remontantrose.

Friedrichsruh, gefüllt, dunkel blutrot, Teehybride.

General Mac Arthur, gefüllt, flach, scharlachrot, Teehybride.

Gloire de Dijon, gefüllt, flach, lachsgelb, Teerose.

Gruß an Teplitz, gefüllt, schalenförmig, leuchtend rot, Teehybride.

Jaune bicolore, einfach, gelb mit rot, Kapuzinerrose.

Kaiserin Augusta Viktoria, gefüllt, rahmweiß, Teehybride.

La France, gefüllt, groß, voll, silberigrosa. Teehybride.

La Tosca, gefüllt, einzelständig, rosa mit weiß, Teehybride.

Leonie Lamesch, gefüllt, leuchtend kupferrot, Polyantharose.

Leuchtstern, einfach, rosa mit weißem Auge, Rankrose.

Lyon-Rose, gefüllt, groß, salm- und korallenrot, Teehybride.

Madame Jean Dupuy, gefüllt, gelbrosa, bis rahmgelb, Teerose.

Madame Jules Grolez, gefüllt, chinesischrosa, Teehybride.

Madame Sancy de Parabère, leicht gefüllt, rosa, Rankrose.

Marichal Niel, gefüllt, groß, kugelförmig, goldgelb, Teerose.

Mistreß John Laing, gefüllt, kugelig, seidigrosa, Remontantrose.

Nabonnand, gefüllt, dachziegelig, purpur und kupferig, Bengalrose.

Niphetos, gefüllt, langknospig, reinweiß, Teerose.

Paul Neyron, gefüllt, sehr groß, saftigrosa, Remontantrose.

Prince de Bulgarie, gefüllt, groß, salmrosa, Teehybride.

Rose des Peintres, gefüllt, rosa, Centifolienrose.

Rubin, ziemlich gefüllt, großdoldig, leuchtendrot, Rankrose.

Schneelicht, einfach, weiß, Rugosarose.

Soleil d'or, gefüllt, kugelig, orange und rosa, Pernetiana-Rose.

Souvenir de Malmaison, gefüllt, groß, flach, fleischfarben, Bourbonrose.

Souvenir de William Wood, gefüllt, die dunkelste aller Rosen, Remontantrose.

Tausendschön, gefüllt, großdoldig, balsaminenrosa, Rantrose.

Thermidor, halbgefüllt, reichblütig, rahmweiß, Rantrose.

Vick's Caprice, gefüllt, nelkenrosa, gestreift, Remontantrose.

William Allen Richardson, gefüllt, spitzknospig, safranorange, Noisetterose.

Nach den Rosen sind wohl der dankbarste Vorwurf die Baum-Päonien. Besonders schön sind die Sorten: Elisabeth, kupferig-karmesin; Fürst Metternich, lilarosa und amarant; Kaiserin Eugénie, weiß; Rosea purpurea elegantissima, fleischfarbeneidig mit Roseinfassung. Weniger schön in der Blüte und im Laub sind die verschiedenen Stauden-Päonien, *Paeonia sinensis*, *Paeonia officinalis* (Pfingstrose) 2c.

Reizende Zusammenstellungen gestattet die Modeblume Chrysanthemum und im Bild wirken nicht diejenigen Sorten am besten, welche die Gärtner als Schaublumen heranzuziehen pflegen, sondern die aus Japan eingeführten. Einige der letzteren finden sich gewöhnlich auch im Besitz unserer Gärtner, so z. B.: Gloriosum, gelb; Source d'or, orange, Monsieur Chauvry, ziegelrot; La Triomphante, rosa; Roseum superbum; La Violette; Shasta, strahligweiß; Rayonnant, rosa fleischfarben.

Die Dahlien in ihrer früheren Modiform waren zum Malen wenig geeignet wegen dem streng regelmässigen Bau der Blüten. Die Edeldahlien von heute, auch Kaktusdahlien genannt, eignen sich dafür um so besser. Aus dem großen Sortiment seien einige Nummern herausgegriffen, die nach Form und Farbe der Blüte als malerische gelten können: Green's White, Keynes White; Volker und J. J. Crowe, beide gelb; Countess of Lonsdale, lachsfarben; Kriemhilde, rosa; Mrs. Carter Page, Rakete und Ruby, rot; Night und Oncle Tom, dunkelsamtbraun, Geiselher, die zierlichste

von allen; Lucifer, einfach, rot, mit dunkelrotem Laub; Helvetia, weiß und rot gestreift.

Sehr schöne Gruppierungen ermöglichen die großblumigen Clematis in Verbindung mit den kleinblütigen Clematis Vitalba, Clematis Viticella, Clematis paniculata, Clematis integrifolia Durandi (sog. eisernes Kreuz). Gut charakterisierte großblumige Sorten sind: Jackmanni, purpurviolett; Jackmanni superba, dunkelblau; Lanuginosa, lavendelblau; Henry, atlasweiß; Ville de Lyon, rot.

Die Blumen der verschiedenen Nelkenarten sind schon etwas klein und zierlich im Bau. Aber sie zeigen ganz reizende Färbungen vom Weiß durch Gelb und Rot bis zum tiefsten Samtbraun.

Die Stockrosen oder englischen Malven sind äußerst dekorative Gewächse, monumental wirkend in ihrer steifen Grandezza. Gefüllt und ungefüllt durchlaufen die Blüten der Abkömmlinge von *Althaea rosea* dieselbe Skala wie die der Nelken, noch etwas tiefer bis Violettbraun gehend. Recht gut kontrastiert das filzige Graugrün der Stengel und Knospenhüllen. Einige andere Malvaceen können beigezogen werden, um das Bild zu vervollständigen und etwas Abwechslung neben die Steifheit der Stockmalven zu bringen: *Lavatera trimestris*, *Malva rotundifolia*, *Malope grandiflora*, *Hibiscus syriacus*, *Hibiscus rosa chinensis* etc.

Der Mohn ist fast in allen seinen Arten ein zum Malen verlockender Blüher. Der Feldmohn (Klatschrose), der Päonienmohn, der gefüllte und gefranste Federmohn, der Safranmohn; sie alle sind gut, aber am besten eignet sich wohl doch das ausdauernde stattliche *Papaver orientale*. Von den verschiedenen Unterformen dieses türkischen Mohns sind besonders hübsch: Royal Scarlet, scharlachrot mit schwarzen Flecken am Grunde der Blumenblätter; Salmon Queen, lachsrot;

Großfürst, dunkel zinnoberrot; Monarch, orangerot; Orientale plenum, dicht gefüllt, lachsfarben.

Der Rittersporn stellt mit seinem hübschen Blattwerk trotz der etwas steifen Rippen ein gutes Bild. Die Blütenfarbe der Delphinium-Hybriden schwankt innerhalb enger Grenzen. Vertreten sind Indigoblau, Ultramarinblau, Kobalt- und Coelinblau mit Anflug von Weiß und Rosa. Weil ähnlich, wenn auch nicht so günstig, können hier mitgenannt werden: die Pyramiden-Glockenblume (*Campanula pyramidalis*) in Blau und Weiß, der Eisenhut (*Aconitum Napellus*), blau mit grünlichem Weiß und Ukelei (*Aquilegia glandulosa*), ebenfalls blau und weiß. Von der Ukelei gibt es übrigens neuerdings Hybriden sehr hübscher Färbung und Schattierung zwischen Hellgelb und Purpurviolett. Eine gut gewählte Zusammenstellung dürfte ein hübsches Bild sichern.

Von den Windrosen oder Anemonen kommt speziell die japanische Art in Betracht. „Honorine Jobert“ blüht weiß, „Rosea superba“ rötlich, „Vase d'argent“ halb gefüllt weiß. Die Blüte fällt in den Herbst.

Sehr dekorativ ist ein Strauß von Herbstastern. Die Blüten sind wohl nur klein, aber die Masse bringt es wieder ein. Reizend ist *Aster cordifolius elegans*, der Vergißmeinnicht-Alster. *Aster Datchi* blüht weiß, *Aster grandiflorus* violettblau. Von den Athern der Neu-England-Gruppe blüht „Robert Parker“ lavendelblau; das klarste Blau hat „Archer Hind“. Auch der heimische *Aster Amellus* (Virgilaster) ist nicht übel.

Die Gattung *Iris* erinnert mit ihrem Namen und den verschwimmenden Blütenfarben an den Regenbogen. Zwischen der weißblühenden *Iris Florentina* und der Dame in Trauer (*Iris Sufiana*) stehen Vertreter aller Schattierungen. Dazu kommt die interessante Form der Blüte, Etwas ganz Apartes sind

die zahlreich vorhandenen Hybriden der *Iris germanica*-Klasse: Lord Seymour, weiß, lila getuscht; Hector, gelb, braunrot mit Purpur; Madame Chereau, milchweiß, violettblau geadert; Madame Patti, schwefelgelb und rosa; Magnifica, rötlich, oliv und samtbraun; Maori King, goldgelb und schwarzbraun; Alberti, schwärzlich blau.

Stattliche schöne Blumen bringen die verschiedenen Lilien. Ziemlich verbreitet sind folgende Arten: *Lilium candidum*, die weiße Gartenlilie; *L. calcedonicum*, der scharlachrote Türkenbund; *L. tigrinum*, die orangefarbene gefleckte Tigerlilie; *L. croceum*, die Safranlilie; *L. auratum*, die japanische Goldbandlilie. Seltener sind: *L. Battemanni*, terrakottafarbig; *L. Browni*, innen weiß, außen purpurn; *L. canadense*, orangerot, nickend; *L. colchicum*, zitrongelb mit braunen Punkten; *L. lancifolium*, weiß, rosagefleckt 2c. Auch die Taglilien *Hemerocallis fulva*, *flava*, *kwanso* und *Middendorffii* können hier mit erwähnt sein. Wenn man sie malt, wird man sich eilen müssen, da ihre Blüten nur einen Tag Bestand haben.

Von den verschiedenen Zwiebelgewächsen sind für die Malerei am dankbarsten die Narzissen und Tazetten. Reinweiß blühen von den ersteren die Dichternarzissen *poeticus* und *poeticus ornatus*. Gelbe Trompeten mit hellern Hüllblättern haben u. a. *Horsfieldi*, *princeps maximus*, *Sir Watkin*, *Emperor* und *Emperess*. Sehr schön sind *moschatus albicans*, die Silbertrompete, und die gefüllte Orange-Phönix, weiß mit orangerot in den Tiefen. Von den vielblumigen Narzissen oder Tazetten sind die malenswerthesten: *Gloriosa*, weiß mit orangegelbem Becher; *Bathurst* gelb mit orangegelbem und *totus albus*, weiß mit weißem Becher.

Von den schön blühenden Sträuchern hat die Rose bereits eingehendes Verweilen gefunden. Außerdem sind besonders zu erwähnen die Syringen (*Rhoto-*

magensis rubra, rot; Ludwig Späth, dunkelpurpur; Marlyensis pallida, zartlila; Bertha Damman, reinweiß 2c.), die pontischen Azaleen, die Rhododendron-Hybriden, die japanischen Quitten und Kirschen, die Crataegus (einfach und gefüllt blühende Weiß- und Rotdorne), die Hydrangien oder Hortensien, die Kerrien, der Goldregen, die Magnolien, die Pfeifensträucher (Philadelphus); die Prachttäpfel spectabilis, floribunda und Scheideckerii, die beiden Schneeball, die Glycinen, die Spiersträucher und die Deutzien.

Eine andere Reihe von Pflanzen fordert zum Malen heraus weniger durch ihre Blüten, als durch den interessanten Habitus nach Farbe oder Form. Dahin gehören u. a. die sogenannten Edeldisteln: Onopordon bracteatum, die Krebsdistel; Carlina acaulis, die Silberdistel; das amethystfarbige Eryngium; die Rugeldisteln Echinops Ritro und E. niveus. Auch die Gräser stellen einiges zum Malen; erwähnt sei das Pampasgras mit seinen Zierwedeln.

Damit ist das Gebiet keineswegs erschöpft — man denke nur an die Orchideen — das wichtigste wurde aber erwähnt, ohne allzutief in die Blumistik zu steigen.

14. Fruchtstücke.

Dabei denkt man unwillkürlich an das Eßbare, an schöne Äpfel, Birnen, Pflaumen, Mispeln, Nüsse, Orangen, Bananen, Artischocken und anderes mehr, was die nüchtern denkenden Holländer so meisterhaft in Öl gemalt haben. Das läßt sich alles auch im Aquarell darstellen. Es gibt aber auch schöne Früchte, die mehr zum Malen als zum Essen einladen. Gerade unter den Wildrosen sind wieder einige, die reizende Fruchtstände machen: Rosa acicularis, alpina, multiflora, phoenicea, pimpinellifolia, pomitera etc

Auch eine Anzahl anderer Sträucher bringt zierende Früchte, so der Sauerdorn, die Cotoneasterarten, die Crataegusarten, der einheimische Evonymus (Pfaffenkäppchen), der Sanddorn, die Zierapfelsträucher, der Perückenstrauch (*Rhus Cotinus*) und die gemeine Waldrebe (*Clematis Vitalba*).

Die Fruchtstände mancher Bäume sind ebenfalls nicht uninteressant. Es sei an den Vogelbeerbaum, an die Esche, den rotfrüchtigen Ahorn und an die Zapfen der verschiedenen Nadelhölzer erinnert.

Von krautartigen Gewächsen liefern prächtige Früchte die Zierkürbisse, *Physalis Alkekengi* und *Franchetti*, der Liebesapfel, der bitter-süße Nachtschatten und andere Solanaceen. Als Vasenstrauß wird häufig die getrocknete *Linaria biennis* verwendet. Die papierartigen Ellipsen dieser sogenannten Papstbrillen sind die stehengelassenen Mittelwände der ursprünglichen Schotenfrüchte.

15. Dekorative Studien.

Dekorative Studien lassen sich auf mannigfache Art und zu verschiedenen Zwecken betreiben. Hierüber noch einige Andeutungen.

Im Kapitel 12 war von den Stilleben die Rede. Wer an diesen sich genügend mit Erfolg geübt hat, der kann zu größeren Dingen übergehen. Wo sich ein Kunstgewerbemuseum oder eine ähnliche Sammlung am Platze befindet, da wird man wohl meist die Erlaubnis erhalten können, zu zeichnen und zu malen. Da finden sich alte Möbel, Tafelungen und Zimmerdecken, mit Seiden- und Ledertapeten bespannte Wände, bemalte und eingelegte Holzsachen, Teppiche, Tür- und Fensterbehänge, Glasmalereien, Rachelöfen und Fliesenwände, Kronleuchter und andere Beleuchtungskörper,

Schmiedeeisenarbeiten, Erzeugnisse der Volkskunst, der kirchlichen Kunst usw. Es findet sich so manche hübsche Ecke, die zum Skizzieren und Malen auffordert und hübsche Bilder liefert. Diese Museumsarbeit ist dann wieder Vorübung für die Darstellung von Innenräumen in Kirchen, Schlössern und anderen historischen Bauwerken.

Dekorative Studien anderer Art können gemacht werden als Vorarbeit für die Entwürfe zu Wandmalereien, zu Plakaten, Tapeten- und Textilmustern, Kunstverglasungen, Intarsien, Applikaturen und vielem anderen. Die Blätter, die Blüten und Fruchtstände vieler Gewächse liefern interessante Einzelheiten. Jeder Schmetterlingsflügel zeigt Farbenzusammenstellungen, die sich koloristisch verwerten lassen. Schneckenhäuser, Muscheln, Seepferde und Korallen bieten ebenfalls Motive. Wer ein Mikroskop besitzt, wird auch der Welt des Kleinsten manches abringen können, was neben seinem Reiz an Linien und Farben noch denjenigen des Ungewöhnlichen hat.

Größere Anforderungen stellt das Skizzieren und Malen von lebendem Getier, von Fischen, Kriechtieren, Vögeln und kleinen Säugetieren. Hier ist rasche Auffassung und rasche Hand erforderlich. Eine günstige Position, eine elegante Bewegung muß erlauscht werden, um sie nötigenfalls mit Hilfe des Gedächtnisses zu Papier zu bringen.

Eben ist das Wort Gedächtnis gefallen. Es gibt auch ein Zeichnen und Malen aus dem Gedächtnis in anderem Sinne. Man kann sich ein Motiv auf seine Form und Farbe hin gründlich betrachten, diese dem Sinn einprägen, um sie, zu Hause angelangt, wieder-

zugeben. Geht man mit der Darstellung dann zum Motiv zurück, so wird manches stimmen, manches auch nicht.

Übungen in diesem Sinne sind nicht nur interessant, sondern sie sind auch praktisch von Vorteil. Wer sie längere Zeit fortsetzt, wird sich eine gewisse Sicherheit im Treffen des richtigen aneignen. Dem Aquarellisten passiert es aber häufig, daß er sein Motiv im Stich lassen muß, bevor das Bild völlig fertig ist. Je mehr er sich dann auf sein Gedächtnis verlassen kann, desto besser wird es sein. Mondscheinlandschaften und andere Nachtsachen, die aus naheliegenden Gründen nur aus dem Gedächtnis gemalt werden können, werden dann auch umso farbentreuer ausfallen.

Anhang.

Tabellarisches.

In diesem Anhang des Handbuchs ist eine Anzahl von Tabellen zusammengestellt. Sie hätten, an den betreffenden Stellen des Textes eingesetzt, diesen ungeschickt unterbrochen. Deshalb folgen sie hier für sich.

Wo der Text auf die Tabellen Bezug nimmt, ist auf den Anhang verwiesen und in diesem ist jeder Tabelle beigelegt, auf welcher Seite des Buches von ihr die Rede ist. Damit ist der Zusammenhang gewahrt.

Gereiht sind die Tabellen so, wie sie im Buch der Reihe nach erwähnt werden.

Tabelle	1.	Formate des Whatman-Papiers.
"	2.	" des Bristol-Kartons.
"	3.	" der Aquarell-Malpappen.
"	4.	" der Aquarell-Blockbücher.
"	5.	Beständigkeit der Farben.
"	6.	Ergebnis einer sechsjährigen Belichtung.
"	7.	Englische und französische Farbennamen.
"	8.	Besetzung des Landschafterkastens.
"	9.	" des Kastens für Blumenmalerei etc.
"	10.	" des Miniaturkastens.
"	11.	Formate der Verhältnisse 4 zu 5, 5 zu 7 und 5 zu 8.

Tabelle 1.
Whatman-Papier.

(Vergleiche Seite 25 des Buches).

Format	mm	gr.	Korn	<i>M</i>
Demy	390×500	22	glatt und rauch	— .15
Medium	445×555	30	"	— .20
Royal	495×600	40	glatt, rauch und torchon	— .25
"	"	54	"	— .40
Imperial	555×775	65	"	— .40
"	"	80	"	— .65
"	"	125	"	1.—
"	"	180	"	1.50
"	"	270	"	2.50
Double Elephant	680×1010	120	"	— .80
"	"	210	"	1.75
Antiquarian	775×1330	215	"	4.—

Tabelle 2.
Bristol-Karton.

(Vergleiche Seite 30 des Buches).

glatt oder rauch		2 fach	3 fach	4 fach	6 fach
Format	mm	<i>M</i>	<i>M</i>	<i>M</i>	<i>M</i>
Foolscap	315×385	— .15	— .25	— .35	— .50
Demy	370×475	— .25	— .40	— .50	— .75
Medium	425×535	— .35	— .50	— .65	1.—
Royal	455×570	— .40	— .65	1.—	1.35
Imperial	535×725	— .80	1.25	1.65	2.50

Tabelle 3.

Aquarell-Malpappen.

Water colour sketching boards.

(Vergleiche Seite 31 des Buches).

Auf einer Seite mit Whatman- oder O.W.-Papier überzogen.

Glatt, rauh oder torchon.

No.	Format		mm	<i>M</i>
1	Imperial	Sechzehntel	120 × 180	— .10
2	Royal	Achtel	145 × 230	— .15
3	"	Sechstel	155 × 290	— .20
4	Imperial	Achtel	185 × 270	— .20
5	Royal	Viertel	230 × 290	— .25
6	Imperial	Sechstel	180 × 360	— .25
7	"	Viertel	270 × 370	— .40
8	Royal	Halb	290 × 465	— .50
9	Imperial	Halb	370 × 540	— .75
10	Royal		465 × 585	1. —
11	Imperial		540 × 735	1.50

Tabelle 4. Aquarell-Blockbücher.

Solid sketch blocks.

(Vergleiche Seite 33 des Buches).

Aus extradickem Whatman-Papier. Auf Wunsch auch aus O.W.-Papier.

Glatt, rauh oder torchon.

Serie 2. Das Buch zu je 20 Blatt.

Format		mm	<i>M</i>
Imperial	Zweiundreißigstel	90 × 125	1.—
"	Sechzehntel	125 × 180	1.50
Royal	Achtel	140 × 230	2.25
Double Elephant	Sechzehntel	150 × 230	2.50
Imperial	Achtel	180 × 255	3.—
Royal	Viertel	230 × 290	4.50
Double Elephant	Achtel	230 × 305	4.75
Imperial	Sechstel	170 × 355	4.—
"	Viertel	255 × 355	5.50
"	Drittel	255 × 455	8.25
Double Elephant	Viertel	305 × 455	10.—
Imperial	Halb	355 × 510	12.—

Tabelle 5.

Beständigkeit der Aquarellfarben.

Ausgemittelt nach den Angaben verschiedener Fabriken.

(Vergleiche Seite 65 des Buches).

Name der Farbe.	ge- nügend be- ständig	weniger be- ständig	nicht be- ständig	Bemerkungen.
Alizarincrimson		+		
Alizarin grün			○	
Alizarin farmin		+		
Alizarin orange			○	
Alizarin scharlach		+		
Antwerpener Blau		+		
Aureolin	++			
Barytgelb	++			
Bergblau		+		
Berliner Blau		+		
Bister			○	
Bleiweiß			○	schwefelwasserstoff- empfindlich.
Braunocker	++			
Caput mortuum	++			
Casseler Braun		+		
Chinesischweiß	++			
Chromgelb			○	
„ zitron			○	wie das Bleiweiß schwefelwasserstoff- empfindlich und sich schwärzend.
„ dunkel		+		
„ orange		+		
Chromoxyd	++			
Coelinblau, Coeruleum	++			
Crimsonlack			○	
Dunkler Ocker	++			

Name der Farbe.	ge- nügend be- ständig	weniger be- ständig	nicht be- ständig	Bemerkungen
Eisenviolett	++			verträgt sich nicht mit Radium.
Elfenbeinschwarz	++			
Emeraldgrün		+		
Englischrot	++			
Gelber Lack			○	
Gelber Ultramarin	++			je nach der Abstam- mung.
Geraniumlack			○	
Goldocker	++			
Grünblauoxyd	++			
Grüne Erde	++			
Gummigutt		+		die Radiumfarben vertragen sich schlecht mit den verschiedenen Kupfergrün.
Hookers Grün			○	
Japanischgelb			○	
Indigo		+		
Indischgelb	++	+		
Indischrot	++			
Radium	++			
" zitron		+		
" dunkel		+		
" orange		+		
Karmin			○	
Karminlack			○	
Kobaltblau	++			
Kobaltgelb	++			
Kobaltgrün	++			
Kobaltoxyd, rotes	++			
Kölner Erde		+		
Krappkarmin		+		
Krapplack		+		
" braun			○	
" dunkel		+		
" purpur			○	
" rosa			○	

Name der Farbe.	ge- nügend be- ständig	weniger be- ständig	nicht be- ständig	Bemerkungen.
Kremser Weiß			○	schwefelwasserstoff- empfindlich.
Lampenschwarz	++			
Lichter Ocker	++			
Lichtrot	++			
Lithoponweiß	++			wird zuweilen am Licht grau.
Magenta			○	
Marßgelb	++			
Mauve			○	
Mennige, Minium	++			
Neapelgelb		+		schwefelwasserstoff- empfindlich.
Neublau	++			
Neutraltinte		+		
Olivengrün		+		
Pariser Blau		+		
Paynes Grau		+		
Permanentgrün	++			
Permanentweiß	++			
Persischrot	++			als ungeschöntes Eisenrot.
Pompejanischrot	++			
Preussischblau		+		
Preussischgrün		+		
Purpurlack			○	
Puzzioli-Erde	++			
Rebenswarz	++			
Römischer Ocker	++			
Römische Sepia		+		
Roter Ocker	++			
Saftgrün			○	
Sepia		+		
Siena	++			
„ gebrannt	++			
Smalte	++			

Name der Farbe.	ge- nügend be- ständig	weniger be- ständig	nicht be- ständig	Bemerkungen.
Emeragdgrün		+		verträgt sich als Kupfergrün nicht mit Kadmium.
Solferino			○	
Stil de grain			○	
Ultramarin	+ +			
Ultramarinasche	+ +			
Ultramarinrot	+ +			
Ultramarinviolett	+ +			
Ambra	+ +			
„ gebrannt	+ +			
Van Dyck-Braun		+		
Venezianischrot	+ +			
Vertémeraude, Viridian	+ +			
Zinkweiß	+ +			
Zinkgelb	+ +			
Zinnober hell		+		} schwärzt sich mit der Zeit, verträgt sich nicht mit Kupfer- farben.
„ dunkel		+		
Zinnobergrün		+		

Tabelle 6.
Sechsjährige
Farbenbelichtungsprobe
 durch den Verfasser.
 (Vergleiche Seite 65 des Buches).

Hor. = Horadam W. N. = Winsor & Newton
 G. W. = Günther Wagner Ch. = Chenal.

	Name der Farbe.	Her- kunft	Nach 6 Jahren.
Schwarz und Grau	Elfenbeinschwarz	G. W.	nur wenig heller und wärmer.
	Lampenschwarz	Hor.	nur wenig heller und wärmer.
	Paynes Grau	W. N.	bis auf ein liches Grau ganz verschwunden.
Braun	Sepia	W. N.	wesentlich heller, mehr gelblich.
	Rölner Erde	Ch.	ziemlich heller, mehr grau.
	Umbrä	Hor.	unverändert.
	„ gebrannt	Ch.	unverändert.
	Van Dyck-Braun	W. N.	wesentlich heller, mehr grünlich.
	Siena gebrannt	G. W.	unverändert.
	Braun-Ocker	W. N.	unverändert.
	Ocre de rue	Ch.	unverändert.
Gelb	Siena	W. N.	unverändert.
	Römischer Ocker	W. N.	nur wenig dunkler.
	Marsgelb	W. N.	unverändert.
	Indischgelb	W. N.	etwas heller, nicht mehr so gelb.
	Kadmium	Hor.	etwas tiefer u. gelber geworden.
	Neapelgelb	G. W.	wenig dunkler geworden.
	Chromgelb dunkel	W. N.	unverändert.
	„ hell	W. N.	gleichhell, weniger gelb, mehr grau.

	Name der Farbe.	Her- kunft	Nach 6 Jahren.
Rot	Crimsonlack	W. N.	bis auf einen Gelbstich völlig verschwunden.
	Krapplack	G. W.	wesentlich heller und fleisch- farben geworden.
	„ dunkel	Hor.	heller geworden, nahezu vene- zianischrot.
	Saturnrot	G. W.	nur wenig heller, schön geblieben.
	Lichtrot	W. N.	kaum verändert, etwas matter.
	Roter Ocker	Ch.	unverändert.
	Venezianischrot	—	kaum merklich tiefer.
	Indischrot	Ch.	unverändert.
Blau	Bergblau	G. W.	gleichhell, aber graublau ge- worden.
	Coeruleum	Hor.	dunkler und etwas schmutzig geworden.
	Robalt	W. N.	wenig heller, aber mehr grau.
	Neublau	W. N.	heller und mehr grau.
	Ultramarin	G. W.	heller und mehr grau.
	Preußischblau	—	dunkler und grünlich geworden.
	Indigo	W. N.	bis auf einen Gelbstich ganz verschwunden.
Grün	Emeraldgrün	W. N.	dunkler, unansehnlicher u. gelber.
	Vert émeraude	Ch.	gleichhell, aber stumpfer und grauer.
	Fäzöfischgrün	G. W.	dunkler, unansehnlicher u. gelber.
	Saftgrün	G. W.	bis auf einen Gelbstich ver- schwunden.
	Stil de grain	G. W.	viel heller und lichtumbräfarbig.
	Grüne Erde	Hor.	hat etwas nachgedunkelt.
	Chromoxyd	Hor.	unverändert.

Am schlechtesten schneiden ab Crimsonlack und Saftgrün, dann folgen Indigo und Paynes Grau, die Krapplacke, Stil de grain und die beiden Kupfergrün. Tadellos gehalten haben sich: Dunkel Chrom, Marsgelb, die beiden Siena, roter Ocker, Straßenocker, Braunocker, die beiden Umbra, Indischrot und Chromoxyd.

Tabelle 7.
Englische und französische
Farbennamen.

(Vergleiche Seite 68 des Buches).

Deutsch.	Englisch.	Französisch.
Aureolin	Aureolin	Auréoline
Bister	Bistre	Bistre
Braunocker	Brown Ochre	Ocre brune
Casseler Braun	Cassel Earth	Terre de Cassel
Chinesischweiß	Chinese White	Blanc de Chine
Chromgelb	Chrome Yellow	Jaune de chrome
Chromoxyd	Green-Oxyde Chromium	—
Coelinblau	Cerulean Blue	Bleu caeruleum
Elfenbeinschwarz	Ivory Black	Noir d'ivoire
Goldocker	Gold Ochre	Ocre d'or
Grüne Erde	Terre Verte	Terre verte
Gummigutt	Gamboge	Gomme-Gutte
Indigo	Indigo	Indigo
Indischgelb	Indian Yellow	Jaune Indien
Indischrot	Indian Red	Rouge Indien
Kadmium	Cadmium	Jaune de cadmium
Kobaltblau	Cobalt Blue	Bleu de cobalt
Kobaltgrün	Cobalt Green	Vert de cobalt
Kölner Erde	Cologne Earth	Terre de Cologne
Krapplack	Pink Madder	Laque de garance
„ braun	Brown Madder	„ „ „ brune
„ rosa	Rose Madder	„ „ „ rose
Kremsler Weiß	Cremnitz White	Blanc d'argent
Lampenschwarz	Lamp Black	Noir de bougie

Deutsch.	Englisch.	Französisch.
Lichter Ocker	Yellow Ochre	Ocre jaune
Lichtrot	Light Red	Ocre rouge
Marsgelb	Mars Yellow	Jaune de Mars
Mennige	Minium	Rouge de Saturne
Neapelgelb	Naples Yellow	Jaune de Naples
Neublau	New Blue	—
Neutraltinte	Neutral Tint	Teinte neutre
Olivengrün	Olive Green	Vert olive
Paynes Grau	Paynes Grey	Gris de Payn
Permanentgrün	Viridian	Vert émeraude
Permanentweiß	Constant White	Blanc permanent
Preussischblau	Prussian Blue	Bleu de Prusse
Rebenswarz	Blue Black	Noir de vigne
Römischer Ocker	Roman Ochre	Ocre de Rome
Roter Ocker	Light Red	Ocre rouge
Saftgrün	Sap Green	Vert de vessie
Siena	Sienna raw	Terre de Sienne
„ gebrannt	Burnt Sienna	„ „ „ brûlée
Smaragdgrün	Emerald Green	Vert Véronèse
Stil de grain	Brown pink	Stil de grain
Ultramarin	French Blue	Outremer
Ultramarinasche	Ultramarin Ash	Cendre d'Outremer
Umber	Umber	Terre d'ombre
„ gebrannt	Burnt Umber	„ „ brûlée
VanDyck-Braun	Vandyke Brown	Brun Van Dyck
Venezianischrot	Venetian Red	Rouge de Venise
Viridian	Viridian	Vert émeraude
Zinkweiß	Flake White	Blanc de zinc
Zinnober	Vermilion	Vermillion

Tabelle 8.
Vorschlag zur Farbenbesetzung
des Landschafterkastens.
 (Vergleiche Seite 82 des Buches).

Kobaltblau			Indischrot
			Venezianischrot
Coelinblau			Mennige
Neublau			Krapplack dunkel
Ultramarin			Indischgelb
Ultramarin- Violett			Lichter Ocker
Grünblauoxyd			Siena
Permanentgrün			Siena gebrannt
Kobaltgrün			Umbrä
Chromoxyd			Umbrä gebrannt
Grüne Erde			Van Dyck-Braun
			Elfenbein- schwarz

2 ganze und 20 halbe Näpfe.

Tabelle 9.

Vorschlag zur Besetzung des Kastens für Blumen- und Stilllebenmalerei.

(Vergleiche Seite 82 des Buches).

Chinesischweiß				Indischrot
Ultramarin- Violett				Krapplack dunkel
Ultramarin				Alizarinkrimson
Neublau				Mennige
Kobalt				Lichtrot
Coelinblau				Seller Ocker
Grünblauoxyd				Gelber Ultramarin
Permanentgrün				Permanentgelb hell
Chromoxyd				Kadmiumgelb
Umber				Kadmiumorange
Van Dyck-Braun				Siena
Elfenbein- schwarz				Siena gebrannt

24 halbe Näpfe.

Tabelle 10.
Vorschlag zur Farbenbesetzung
des Miniaturkastens.

(Vergleiche Seite 82 des Buches).

Kobalt			Indischrot
Ultramarin			Lichtrot
Neublau			Heller Ocker
Kobaltgrün			Indischgelb
Chromoxyd			Siena gebrannt
Van Dyck-Braun			Krapplack dunkel

Variante.

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 1. Kobalt. | 7. Indischrot. |
| 2. Ultramarin. | 8. Lichtrot. |
| 3. Neublau. | 9. Alizarincrimson. |
| 4. Permanentgrün dunkel. | 10. Marsgelb. |
| 5. Chromoxyd. | 11. Permanentgelb hell. |
| 6. Umbra gebrannt. | 12. Siena gebrannt. |

Tabelle 11.
Formate der Verhältnisse
4 zu 5, 5 zu 7 und 5 zu 8.
 (Vergleiche Seite 137 des Buches).

Papierbreite cm	Papierlänge cm		
	4 zu 5	5 zu 7	5 zu 8
10	12,5	14	16
11	14	15,5	18
12	15	17	19,5
13	16	18,5	21
14	17,5	20	22,5
15	19	21	24
16	20	22,5	26
17	21	24	27,5
18	22,5	25,5	29
19	24	27	30,5
20	25	28	32
21	26	29,5	34
22	27,5	31	35,5
23	29	32,5	37
24	30	34	38,5
25	31	35	40
26	32,5	36,5	42
27	34	38	43,5
28	35	39,5	45
29	36	41	46,5
30	37,5	42	48
31	39	43,5	50
32	40	45	52


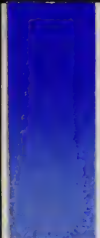










Notizen.

Notizen.




HORADAMS PATENT-AQUARELLFARBEN

Originalaufstriche

Gangbare Farbtöne

					
75 Kobaltblau I dunkel	86 Ultramarin feinst	163 Neublau	13 Lichter Ocker I	74 Indischgelb	128 Kobaltgrün dunkel
					
71 Chromoxyd- grün, stumpf	21 Lichtrot	19 Indischrot	36 Terra di Siena, gebr.	78 Krapplack dunkel	39 Van Dyck- braun

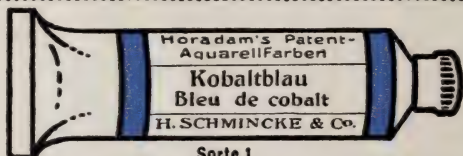
LICHTSTARKE TEERFARBEN, genannt T-FARBEN

					
200 Permanent- gelb I, hell	190 Echtgrün	207 Echtblau	189 Echtviolett	209 Echtrosa	187 Indigorot

H.SCHMINCKE & CO., DÜSSELDORF-GRAFENBERG

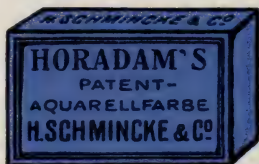
Künstlerfarben- und Malleinenfabrik

Horadams

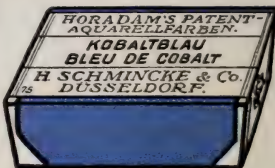


Sorte 1

Patent-



Sorte 8 B

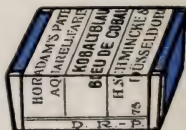


Sorte 3

Aquarell-Farben



Sorte 8 A



Sorte 4













werden von den Künstlern
bevorzugt.

Ausführliche Liste kostenfrei zur Verfügung!
H. SCHMINCKE & Co., DÜSSELDORF

"Pelikan"-Farben

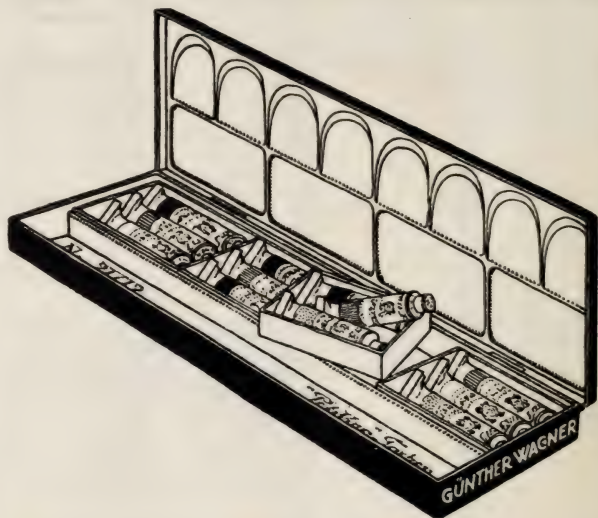
Günther Wagner's Künstler-Wasserfarben

Originalaufstriche der wichtigsten Töne

			
523. Eilido- Blaurot	54. Zinnober I, dunkel	500. Eilido-Gelb, citron	262. Cadmium, dunkel
			
135. Französisch- grün	571. Eilido- Grün I, hell	303. Kobaltblau	309. Ultramarin
			
80. Ocker I, lichter	190. Siena, gebrannt	194. Vandyck- braun	11. Elfenbein- schwarz

Günther Wagner • Hannover und Wien

"Pelikan"-Farben



Günther Wagners Künstlerwasserfarben zeichnen sich aus durch große Reinheit des Tones, durch ihre schöne Anlegefähigkeit und Mischbarkeit. Durch die Eilido-Töne, aus lichtechten Teerfarblacken gewonnene Farben, wurde das Sortiment der "Pelikan"-Farben um eine Reihe leuchtender, neuartiger Töne von großer Brillanz bereichert.
Vorrätig in den Handlungen.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN
GEGR. 1838 * 35 AUSZEICHN



Nr. 1 $\frac{1}{2}$ Torchon
extra rauh

Doppel-Elefant
69 \times 102 cm
ca. 130 kg 1000 Bg.

J. W. ZANDERS
Bergisch Gladbach

Kunsttechnische Bücherei

Farben-
dekorateur

Der praktische Farbendekorateur.

Über Dekoration, Ausstaffierung und Drapierung von Schaufenstern, Ausstellungsräumen und Flächen mit farbigen Stoffen aller Art, nach den Gesetzen der Farbharmone von Eduard Kreuzer, Maler, vormalig Zeichenlehrer am Kgl. Gymnasium und am Realgymnasium zu Wiesbaden. Mit vielen Zeichnungen und Farbentafeln. 2. Auflage. In Ganzleinenband M. 4.—.

Komposition

Stil- und Kompositionslehre für Maler. Unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung. Von Franz Schmid-Breitenbach, Kunstmaler in München. Gr. 8°, VIII und 183 Seiten. Mit 4 farbigen Tafeln und 44 Textabbildungen. Geheftet M. 4.50. In Ganzleinenband M. 5.—. □

„Das, was in Akademien oder Malschulen nicht gelehrt wird, vor allem worin die Bedingungen und Erfordernisse bestehen, die ein Gemälde, ein Kunstwerk überhaupt ausmachen, ist in diesem reichhaltigen Werk erschöpfend besprochen, wir erfahren da Dinge theoretischer und praktischer Natur, die aus dem Atelier des Malers, aus seiner Werkstatt heraus für den Schaffenden selbst von viel größerem Werte sind als lange, kunstästhetische Abhandlungen.“
Werkstatt der Kunst.

„Das Buch hat einen großen Vorzug vor so vielen anderen Erscheinungen auf maltechnischem Gebiete, da es weniger theoretische als rein praktische Ratsschläge und Winke für Maler enthält, die auch in einem frischen, klaren Ton geschrieben sind. In dem Buche ist so viel gegeben, daß ein jeder Maler Nutzen für seine Tätigkeit daraus ziehen kann.“
Kunst für Alle.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen a. N.

Kunsttechnische Bücherei

Malerfarben

Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. Zur Belehrung über die chemisch-technischen Grundlagen der Malerei für Kunstschulen, Kunst- und Dekorationsmaler 3. Auflage von Reg.-Rat, Prof. a. D. Dr. Friedrich Linke und Emil Adam, Professor der Chemie und Leiter des chem. Labor. an der K. K. Kunstgewerbeschule, Dozent an der K. K. Akademie der bild. Künste in Wien. Gr. 8°, XIII und 135 Seiten. Geheftet M. 3.50. In Ganzleinenband M. 4.—. □

„Ein sehr gutes Buch für Maler, die sich ernstlich um ihr Material kümmern!“ Hans Thoma.

„Das Werk enthält eine Menge schätzenswerter Fingerzeige für den Maler, welcher es mit seiner Technik ehrlich meint. Das Buch wird seinen Platz im Maleratelier finden wie ein gutes Kochbuch in der Küche!“ Ornament.

Perspektive

Leitfaden zur Perspektive für Maler und Dilettanten. Von B. Green. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von D. Straßner. 2. Auflage. 8°, VIII und 32 Seiten, 11 Tafeln. Geheftet M. 1.50.

„Das Originelle des Werthens besteht darin, daß so viel als möglich von dem Gebrauch geometrischer Konstruktionen abgesehen ist.“ □

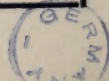
Radierung

Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber von Professor Alois Seibold, Maler und Radierer in Prag. Mit 2 Kunstbeilagen und 10 Abbildungen im Text. 8°, VIII und 92 Seiten. Steif geheftet M. 2.—.

Eine vorzügliche und leichtfaßliche Anleitung zu dieser edeln und wohl ausdrucksfähigsten unter den graphischen Kunstweisen. Der Anfänger wird unmittelbar ins Praktische eingeführt, ohne daß er erst mit viel theoretischem Ballast beschwert würde.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen a. N.





3 1197 01154 6998

Kunsttechnische Bücherei

DATE DUE

 Miniatur
malerei

FEB 18 1983

FEB 22 1983

MAR 22 1983

APR 6 1983

 Sinterg
malerei

MAR 12 1983

Keramik

DEMCO 38-297

Zu beziehen durch die Buchhandlungen

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen a. N.

